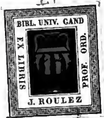


Acc 7602





Drei Vorlesungen

über Gyps - Abgüsse

gehalten

im Königlichen Museum zu Berlin

von

Eduard Gerhard.

Nebst drei Bildertafeln:

Aegineten, Parthenon, Niobe.

Berlin,
Druck und Verlag von G. Reimer
1844.

Erste Vorlesung ([1]).

Die Aegineten.

Hiezu die Abbildung Tafel I.

Eine beifällig aufgenommene, mehr denn Einen Winter hindurch befolgte Sitte, in den Räumen unsres Königlichen Museums gebildete Kunst- und Alterthumsfreunde mit den antiken Kunstschätzen desselben durch einen Kursus archäologischer Vorlesungen ([2]) vertrauter zu machen, ward als unausführbar oder als überflüssig längere Zeit bei Seite gesetzt.

Als unausführbar, weil Ernst und Sammlung, wie sie den Werken des Alterthums gewünscht werden müssen, nicht in jedwedem Zeitpunkt und nicht im Raum einer Stunde sich geben und befriedigen lassen; als überflüssig, weil zum Verständniß der im Königl. Museum aufgestellten Kunstwerke des Alterthums gedruckte Hülfsmittel zur Erleichterung des Selbststudiums allmählich in reichem Maße entstanden sind ([3]). Es kann daher gegenwärtig die Absicht nicht sein, Denkmäler des Museums zu erläutern, die als ehrwürdige Urbilder klassischer Kunst der Beschauung sich selbst aufdrängen und ihrer Auslegung nach dem vorhandenen Standpunkt archäologischer Kenntniß bei Jedem, der danach verlangt, nicht verfehlen können; mein diesmaliger Wunsch ist vielmehr den Hülfsmitteln der Kunstbeschauung das Wort zu reden, welche im stolzen Gefühl eines reichen Schatzes

von Originalen allzuoft hintangesetzt werden. Im Gebiete der Kunsterklärung ist jedoch kein Original uns vollkommen verständlich, so lange nicht dessen Zeit und Bedeutung im Besitz und Bewufstsein aller uns sonst überlieferten Werke verwandter Art ihr Verständnifs gefunden haben. Zeichnungen, Kupferstiche und Abformungen aller sonst vorhandenen Kunstgegenstände eigenthümlichen Werthes treten alsdann zum Verständnifs der vor unsern Augen befindlichen Originale lehrreich zusammen. Den Werken neuerer Kunst kommt dieser Vortheil in wohlgeordneten Kupferstichsammlungen an vielen Orten, den Werken des Alterthums allerdings seltner zu Statten, wie ungleich mehr auch sie ihres archäologischen Apparats bedürftig sein mögen. Eine bemalte Scherbe ist an und für sich unbedeutend, eine Sammlung bemalter Thongefäfse ohne Kenntnifs alles Gleichartigen unverständlich; durch Abbildungen aller erheblichen Kunstüberreste derselben Gattung kann eine griechische Bildergallerie von unermefslichem Reichthum daraus erwachsen (4). Ein schöner Siegelring dient uns zu flüchtiger Augenweide, der reiche Gemmenbesitz einer einzigen Sammlung zur Bewunderung mehr als zur Belehrung; Verständnifs und Würdigung auch dieses Kunstzweigs können erst dann erfolgen, wenn eine möglichst umfassende Fülle gleichartigen Besitzes in Abdrücken uns vorliegt, wie solches in seltenem und vielleicht einzigem Umfang der hiesigen Königlichen Gemmensammlung zur Seite der Fall ist. So würden denn vollends die Werke der edelsten Kunstgattung, derer die seit dem Entstehen des Kunstwerks Bestellern, Künstlern und Beschauern es waren, die Marmorwerke antiker Plastik, allzuoft unverständlich uns bleiben; wäre die Möglichkeit nicht vorhanden, mit andern gelehrten Mitteln unsres Verständnisses die stylistische Würdigung ihres kunstgeschichtlichen Werthes zu verbinden, wie solche durch Gypsabgüsse der edelsten Marmorbilder des Auslands uns nahe gerückt wird. Die Grün-

dung einer solchen Sammlung von Gypsabgüssen, veranstaltet nach demjenigen Plan, in welchem das Bedürfnifs der Kunstgeschichte die Zwecke nacheifernder Kunst, der Standpunkt des Archäologen (³) den Standpunkt des Künstlers überbietet, wird in einer neuen Abtheilung unsres Königl. Museums den grofsen seit dessen Errichtung befolgten Plan krönen, alle Entwickelungsstufen der Kunst durch ihre bezeichnendsten Musterwerke anschaulich zu machen, und die vorläufige Aufstellung auserlesener Gypsabgüsse neben den antiken Skulpturen des Museums ist daher ein allen hiesigen Freunden der alten Kunst sehr wichtiges Ereignifs, zu dessen Benutzung die hiemit eröffneten Vorlesungen ausschliefslich beizutragen bestimmt sind.

Eine Sammlung von Gypsabgüssen der vorzüglichsten Skulpturen des Alterthums durchgängig erläutern wollen, wäre eine nicht geringere Aufgabe, als die Geschichte der Kunst in ihren Musterwerken zu verfolgen und obenein bei einem jeden dieser Kunstwerke mit besonderer Vorliebe für dessen Erklärung zu verweilen. Nicht eine beliebige Anzahl alter Marmorwerke ist in einer solchen Sammlung vorauszusetzen, sondern mit mehr oder weniger Lücken alles Vorzüglichste, was der edelsten Gattung alter Kunst, der statuarischen Bildnerei, angehört. Statt in einen so überschwänglichen Stoff uns zu verlieren, hoffen wir einen Leitfaden seiner Beschauung zu gewinnen, wenn wir zunächst die drei umfassendsten darin enthaltenen Werke einer sorgfältigen Betrachtung unterwerfen. Die Providenz, die über den Trümmern der alten Kunst auf eine oft wunderbare Weise gewacht hat, liefs in drei Reihen zahlreiche und zusammengehörige Musterstücke der alten Kunst uns zurück, wie wir zu einer tieferen Kenntnifs derselben nur immer uns wünschen konnten. In ihnen ist eine dreifache Anzahl von Marmorbildern der besten griechischen Zeit, der edelsten Bestimmung, der ausgeprägtesten Kunstrichtung, der bedeutsamsten und ergreifendsten Darstellung uns

erhalten. Alle drei scheinen sie Tempelgiebel in den Zeiten von Griechenlands Freiheit geschmückt zu haben, und die Kunstrichtung, die in jedem dieser Statuenvereine eigenthümlich ist, stellt die verschiedenen Entwicklungsstufen der fast oder durchaus vollendeten griechischen Kunst uns neben einander vor Augen. Zu dieser künstlerischen Vollendung gesellt sich der Geist tragischer Poesie um an die Familie der Niobe, die Begeisterung alter Götter- und Heldensage um an die Gestalten des Parthenon, der vereinigte Reiz sagenhafter und geschichtlicher Zeit um an die ehrwürdigen Marmorbilder des äginetischen Tempels uns zu fesseln. Diese grofsen Musterwerke aller klassischen Kunst werden demnach statt aller andern am würdigsten uns beschäftigen; wir beginnen mit den ältesten unter ihnen, den funfzehn Statuen aus Aegina.

Eine Frage, die für die Mehrzahl unsres antiken Kunstbesitzes gemeinhin vergeblich ist, die Frage nach Herkunft und Auffindung leidet für diese Statuen eine willkommene Anwendung. Allbekannt als umfassendstes Denkmal griechischer Kunst, welches Deutschland besitzt, als edelster Schmuck der Antikensammlung zu München, als unschätzbarer Erwerb, den die Kunstliebe eines deutschen Fürsten durch rasche Benutzung des Augenblicks der Konkurrenz Englands abgewann, sind jene Statuen zugleich als erstes Ergebnifs einer Ausgrabung wichtig, die nordische Forscher auf griechischem Boden und Tempelraum planmäfsig und musterhaft leiteten. Der Tempel (*), aus dessen Trümmern jener in mancher Beziehung wichtigste Fund griechischer Marmorwerke hervorging, zog bereits in der Mitte des vorigen Jahrhunderts den Blick reisender Forscher auf sich. Auf mäfsiger Höhe in Mitten des westlichen Küstengebirges der Insel Aegina errichtet, ward er zugleich mit den Bautrümmern Ioniens von Chandler und Revett auf Kosten der brittischen Dilettantengesellschaft gemessen und zu allgemeiner Kenntnifs ge-

bracht. Als ein Heiligthum mittlerer Gröſse, kaum 100 Fuſs lang, in der Vorderansicht von 6, in den Längenseiten von 12 dorischen Säulen umgeben, war er im Ganzen und in mancher Einzelheit längst bekannt, ohne daſs die Besonderheit seiner Architektur oder vollends seine vormalige plastische Ausschmückung entdeckt worden wäre. Von bildlicher Tempelverzierung hatte man überhaupt früherhin nichts bemerkt, als das geringe Bruchstück eines der Greifen, welche dem Tempeldache zum Aufsatz dienten. Indeſs hatten Reisende, welche Griechenlands Alterthümer planmäſsig durchzogen, den Tempel des Zeus Panhellenios, den man in jenen Trümmern erkannte, nicht leicht unbesucht gelassen, ohne sonderlichen Erfolg, bis im Jahr 1811 der Unternehmungsgeist vorzüglich befähigter Reisender in Aegina und dessen schöner Ruine ein Ziel neuer Entdeckungen suchte. Es war damals, als aus England die noch lebenden Architekten Cockerell und Foster, aus Deutschland und Dänemark die jetzt sämmtlich verstorbenen Forscher Bröndsted, Haller, Stackelberg und Linckh in Athen sich zusammentrafen, und im Monat Mai, von Cockerell und Haller hauptsächlich geleitet sich nach Aegina begaben. Wohl genug ausgerüstet um die Ruinen des Tempels rasch auszubeuten, waren sie binnen zwanzig Tagen im Besitz groſser Funde. Es fehlte nicht an manchem merkwürdigen Gegenstand, wie er bei jeder Umwühlung klassischen Erdreichs gelehrte Neugier zu lohnen pflegt; unter andern ward in Stein-Inschrift ein Verzeichniſs des alten Tempelgeräthes (7), nebenher aus dem Vorrath vormaliger Weihgeschenke eine bemalte Schale vortrefflicher Kunst mit dem Bild der entführten Europa (8), ferner ein elfenbeinernes Auge (9), für einen Ueberrest des Tempelidols fast zu kolossal, vorgefunden. Indeſs ward der Glanz so ehrwürdiger Ueberreste vom unschätzbaren Fund zahlreicher Marmorbilder verdunkelt, deren seltsam ehrwürdiger Anblick auch unmittelbar nach ihrer Auffindung sich

mächtig genug erwies, um ihr künstlerisches Verständnifs durch Cockerell und Wagner, ihre Ergänzung durch Thorwaldsen, ihre wissenschaftliche Würdigung durch Schelling herbeizuführen.

Von dem gewöhnlichsten Standpunkt der Kunstbeschauung aus ist es nicht ganz leicht mit den äginetischen Statuen sich zu befreunden. Ihre Zeichnung ist mehr widerstrebend als gefällig, ihre Bedeutung nur in dem grofsen Zusammenhang erkennbar, der aus längerer Beschäftigung mit diesen Kunstwerken erwächst. Zu diesem Behuf erkunden wir zuerst ihre äufserlichste Erscheinung; wir versetzen uns einen Augenblick zurück in die Zeit, wo jene Marmorbilder so eben ihrer Fundgrube erstanden waren. Der erste Eindruck, den sie damals gewährten, war aller Zertrümmerung ungeachtet der einer glücklichen Erhaltung; ihre Oberfläche ist meist unverletzt, wie es nach dem gewöhnlichen Gang der Verwüstung selten erfolgt ist und im gegenwärtigen Fall vielleicht einem Erdbeben verdankt wird. Das Material dieser Statuen unterscheidet sich vortheilhaft von dem gelblichen Sandstein, aus welchem der Tempel und namentlich dessen Säulen mit Ausschlufs des Daches gebaut sind; für dieses sowohl als für die Statuen ist Marmor erwählt, ein Umstand, welcher zuerst auf vormalige Aufstellung innerhalb eines Giebeldaches uns hinweist. Das Gebäude war mit diesem plastischen Werke geschmückt; aber nicht blofs Architektur und Plastik, auch Plastik und Malerei hatten sich hier zu engem Bunde verknüpft. Aus architektonischen Resten des Gebäudes ward dessen geschmackvoll durchgeführte Bemalung kund; aber auch die bildlichen Reste waren in angemessener Weise gefärbt. Diese Verbindung der Malerei mit plastischen Formen, welche dem neueren Kunstgeschmack, besonders des Nordens, ein Aergernifs ist, war in jeder einzelnen dieser Statuen vorhanden, zwar nicht zur Uebertünchung des Fleisches, für welches der Marmor genügte, wohl aber zur Auszeichnung der Augen

und Lippen, des Haars, der Kleidungs- und Waffenstücke. Theilweise gefärbt leuchteten jene lebensvollen Gestalten in blendender Weifse des Marmors aus blauem Giebelgrunde: eine Vereinigung der Künste, die in der früheren wie in der blühendsten Zeit dem Schmuck der Tempel stets zugetheilt wurde, und bald in der südlichen Luft und Beleuchtung, bald in der Höhe der Aufstellung ihre volle Rechtfertigung findet.

Jener eigenthümliche Eindruck, der aus den Farbenspuren des äginetischen Marmors beim ersten Anblick ihrer Trümmer erwuchs, fand alsbald seine tiefere Begründung in einer näheren Kenntnifs der eigenthümlichen Kunstrichtung der diese Statuen angehören. Während die Mannichfaltigkeit ihrer Gestalten bald bei einer rettenden Kriegsgöttin, bald bei kämpfenden, sinkenden oder gesunkenen Helden verschiedner Bewaffnung zu verweilen und ihrer Deutung nachzugehen verlockte, gebot die Besonderheit der Zeichnung zunächst nach der künstlerischen Behandlung ihrer Gestalten zu fragen. Zur Zeit der Entdeckung dieser Statuen war der vorperikleische Styl (10) ihrer Zeichnung ein durchaus neues Ereignifs im Gebiete der Kunstgeschichte. Allerdings wufste Winkelmann, von Plinius und Roms Marmorwerken geleitet, die Epochen der griechischen Kunst in ihren Hauptzügen anzugeben; doch waren es nur die Skulpturen Roms, die in trüglicher Vereinzelung zur Ahnung ihrer griechischen Vorzeit ihn führten, und nebenher ward der alte Ruf mittelitalischer Kunst ihm ein anderer Anlafs zur Täuschung, dergestalt, dafs die Werke von strenger und unbeholfener Zeichnung gemeinhin für Werke Etruriens ihm galten. Früher jedoch als in unsern Tagen die reiche Kunstbeute dieses Landes jenen Irrthum berichtigen konnte, gaben die äginetischen Statuen der Kunstgeschichte einen anschaulichen Begriff des älteren Styles der griechischen Kunst. Unter den verschiednen Erscheinungen dieses älteren Styls ist der äginetische nur Eine seiner Aus-

drucksweisen; bei der Mannichfaltigkeit griechischer Kunstentwickelung bedürfte es gleicher Statuenreihen aus andern Fundorten um anderer kunstberühmter Inseln (Samos und Chios), um Korinths und Sikyons oder vollends Athens älteste Kunst von der Kunst seiner Nachbarn und Nebenbuhler zu unterscheiden, oder um selbst in späterer Nachahmung alterthümlicher Formen sie mit Sicherheit bald auf das ionische Athen, bald auf das dorische Aegina zurückzuführen. So viel aber ist klar geworden, dafs in den Entwickelungszeiten der Kunst, die zwischen Krösos und Xerxes, zwischen der Zwingherrschaft griechischer Städte und ihrem Siegsgefühl nach den Perserkriegen, ein reichliches Jahrhundert hindurch dauerten, das gesteigerte Verhältnifs organischer Formen fortwährend nur soviel Spielraum behauptete, als bei unnatürlich scharfer Zeichnung übermenschlich gedachter Züge und Körperformen in der Kunstübung altgriechischer Tempelsitte ihm vergönnt ward. Von dieser Tempelsitte haben die äginetischen Statuen die gleichförmige Bildung der Züge ihres Angesichts, die gleichmäfsige grinsende Freundlichkeit ihrer Lippen, die scharfen Umrisse ihrer Augen, die spitz hervortretende Form ihres Kinnes, im Allgemeinen die alterthümliche Strenge ihrer Verhältnisse und ihres Ausdrucks, den ängstlichen Festputz ihres Haares, die scharfe Faltung der Gewänder und Waffen, endlich die mancherlei Schärfen des übrigen Körperbaues, hauptsächlich in Brust und Knie. Um so überraschender, mit der alterthümlichen Härte jener Formen in merklichem Gegensatz, ist die aus tiefem Verständnifs erwachsene Bildung aller derjenigen Gliederung, in deren Anblick und Darstellung die griechische Athletik zum Fortschritt der Kunst mitwirken durfte, während die Züge des Angesichts, dem Tempelbrauch untergeordnet, nur in beschränktester Freiheit des Ausdrucks gebildet wurden. Die griechische Kunst hat manchen Umschwung des politischen Lebens abwarten müssen, bevor es ihr

gelang im beweglichsten Fortschritt ihrer Entwickelung jenen Konflikt geheiligter Alterthümlichkeit und freierer Meisterschaft auszugleichen; jede aus religiöser Mitte entwickelte Kunst hat denselben Konflikt zu bestehen gehabt, und wie die Vorgänger Rafaels für die neuere Zeit ihn bezeugen, gewähren die äginetischen Statuen das edelste Musterbild einer solchen Entwickelungsstufe aus dem Gebiete der griechischen Kunst. Seit uns ein Musterbild solchen Umfangs in ihnen gegeben ist, sind alle sonstigen Ueberreste gleichen Styls theils geringfügiger, theils aber auch verständlicher für uns geworden. Nicht nur vor der Figurenfülle des äginetischen Statuenfundes treten jene archaistischen Steinbildnereien, die Winckelmann als etruskisch bezeichnete, bescheiden zurück; auch die gröfsere Schärfe und Sorgfalt der äginetischen, aus bester Kunstperiode herrührenden Statuen giebt im Vergleiche mit jenen andern an und für sich achtbaren Skulpturen augenscheinlich sich kund. Es gilt dies hauptsächlich von den erhobenen Werken, welche, die Götterzüge borghesischer und kapitolinischer Denkmäler obenan, früherhin den Ruf uralter Entstehung genossen ([11]); aber auch für Statuen wie die Dresdener Pallas ([12]) und wie die Diana von Portici ([13]) findet dieselbe Bemerkung statt: dafs ihr Styl minder durchgebildet und darum minder ursprünglich sei als die äginetische Minerva es ist, läfst augenscheinlich sich darthun.

Von der Kunstbetrachtung des Styls, zu der jede einzelne dieser Statuen auffordert, wenden wir uns zur Frage nach ihrer vormaligen Anordnung und Bestimmung. Dafs sie in beträchtlicher Höhe aufgestellt waren, ist bei dem Anblick ihrer vollendeten Ausführung allerdings eben so wenig einleuchtend, als dafs eine ihrer Seiten durch Anlehnung an eine Wand dem Angesicht des Beschauers völlig entzogen gewesen wäre. Indefs fehlt es uns nicht an sichern Beweisen um darzuthun, dafs in der besten Zeit griechischer Kunst Bildhauerwerke, zum

Schmuck öffentlicher Gebäude bestimmt, zu voller Befriedigung des Künstlers und seiner Zeitgenossen durchgängig ausgeführt wurden, wenn auch ein allseitiger Anblick fernerhin ihnen nicht zugedacht war. Sowohl bei den Statuen des Parthenon, die einem Giebel entnommen sind, ist dies der Fall als bei den äginetischen Statuen, deren vormalige ähnliche Aufstellung zur Zeit ihrer Auffindung erst des Beweises bedurfte. Wäre statt der beträchtlichen Anzahl dieser uns erhaltenen Statuen nur eine oder die andere derselben auf uns gekommen, so hätte es vielleicht frei gestanden, das Minervenbild in ihrer Mitte für ein Idol der Tempelcella, jede Kämpferfigur ihrer Umgebung für ein Weihgeschenk der Vorhalle oder für einen sonstigen Schmuck des Tempels zu halten. Einem Trümmerhaufen entzogen und in Bruchstücke verstümmelt, aus denen erst sehr allmählich durch sinnige Künstlerhand die Gesammtheit des Kunstwerks hergestellt wurde, war die noch stehende Tempelfronte nahe bei ihrem Fundort nicht beweisfähig genug für ihre vormalige Aufstellung in deren giebelförmiger Deckung. Dorische Tempel berühmter und gröſser als jener äginetische sind auf unsere Zeiten gekommen, ohne daſs wir berechtigt wären, einen vormaligen Bilderschmuck zumal statuarischer Art ihnen beizumessen. Pästum und andere unteritalische Tempel haben keinen aufzuweisen, und andere Spuren der nach Italien übergesiedelten Baukunst Griechenlands lassen eher auf hoch erhobenes Bildwerk als auf Giebelstatuen einer vollständigen Ausführung schlieſsen. Die Sitte, die Tempelgiebel bildlich zu schmücken, war nicht sehr alt. Pindar (14) bezeichnet es als eine Erfindung der kunstreichen Stadt Korinth, den „Adler des Zeus", den König der Vögel, zwiefach über die Heiligthümer der Götter ausgebreitet zu haben: mit unverkennbarem Bezug auf den griechischen Ausdruck des Giebeldachs, dessen königlich emporragende, an seinen Enden sanft abschlieſsende Senkung einem ruhenden

Adler mit ausgebreiteten Fittigen schicklich verglichen wurde. Die Kunstblüthe Korinths fällt mit der Zeit seines rasch gesteigerten Wohlstandes zusammen. Sie kann nicht wohl über die dreifsigste Olympiade hinaufgerückt werden, hat aber bald nach dieser Zeit die griechische Kunst Mittelitaliens gegründet, und mit der künstlichen Arbeit in Thon und Erz auch die Tempelsitte der dorischen Mutterstadt ihnen überwiesen. Nur in solchem Zusammenhang vermögen wir es zu erklären, dafs römische Zeugnisse und etruskische Gräber ([15]) bildlichen Giebelschmuck aus früherer Zeit uns bezeugt und erhalten haben als es in Griechenland der Fall ist. Das erste Zeugnifs eines umfassenden Giebelbilds aus dem griechischen Mutterland ist durch die Giebelstatuen ionischer Künstler, des Bupalos und Athenis, uns gegeben, deren Werke das kaiserliche Rom vollendet genug befand, um die Gesammtheit ihrer Giebelstatuen von Chios nach Rom versetzt am Giebel des palatinischen Apollotempels prangen zu sehen. ([16]). Fast ein Jahrhundert später als jene Künstler ward Athens Parthenon, nicht viel früher der delphische Tempel mit bewunderten Giebelbildern verziert; mitten inne aber in jene Zeit griechischer Kunstentwickelung fällt die Blüthe Aegina's und seiner Kunst, und auch die Zeit der äginetischen Statuen mufs dahin fallen, welche nach solcher Analogie und mehr noch nach augenfälligen Gründen ebenfalls einem Giebel gehörten. Die verschiedene Höhe der einzelnen zur Abdachung des Giebels fügsamen Statuen gab zuvörderst die äufserlichen Bestimmungsgründe jener Ansicht; nur die Wiederholung mehrerer Figuren von gleicher Höhe und entsprechender Bewegung bot einige Schwierigkeit, welche jedoch durch Annahme zwei verschiedener, in beide Giebel des Tempels vertheilter, Statuenreihen alsbald verschwand. In der That boten zum Behuf solchen Giebelschmuckes beide Ansichten des Tempels gleicherweise sich dar; mit dem Unterschiede jedoch,

dafs die östliche Fronte als Hauptansicht schon durch den weiteren Gesichtskreis sich bekundet, den eine Plattform von 100 Fufs Länge in Vergleich mit einer nur halb so grofsen Platte der westlichen Seite ihr gewährte. Dieser Unterschied hat späterhin theils durch den verschiedenen Kunstwerth der einzelnen Statuen, theils durch ihre etwas abweichende Höhe sich bestätigt, dergestalt dafs in beiden Beziehungen die Statuen des östlichen Giebels überwiegend befunden werden; dieses mit der überraschenden Besonderheit, dafs ihrer gröfseren Höhe ungeachtet der östliche Giebel durch geschickte Raumbenutzung selbst in der Zahl dem westlichen überlegen war (¹²). Leider sind von dieser vorzüglicheren Seite des Giebels nur fünf Figuren auf uns gekommen; zehn andere gehören dem westlichen und von noch zehn andren sind nur Fragmente vorhanden. Um so schätzbarer ist es, dafs jene zehn Statuen den westlichen Giebel fast vollständig uns erhalten haben. Es fehlt nämlich jenem ersteren Giebelbild zur Vollständigkeit seines statuarischen Schmukkes nur eine einzige leicht zu ergänzende Statue; wonach es uns denn vergönnt ist, die dazu gehörigen, sammt und sonders in Original und Gypsabgufs vorhandenen, Statuen gründlicher zu verstehen, als es im Falle vereinzelter Auffindung einiger jener Marmorbilder möglich gewesen wäre.

In beiden Giebeln ist ein Kampf dargestellt; schwer bewaffnete, zum Theil auch den Bogen spannende, Männer bewegen sich gegen einander im Beisein der Kriegesgöttin. Ein Kampf zwischen Griechen und Barbaren mufs gemeint sein: dafür spricht der Gegensatz asiatischer Tracht und griechischer Rüstung in zweien der Bogenschützen. Aufserdem kann nicht gezweifelt werden, dafs im prangenden Giebel des äginetischen Tempels eine That dargestellt war, durch welche die blühende Aegina, das emsige Handelsvolk streitbarer Myrmidonen, vorzüglich verherrlicht wurde; an die salaminische Schlacht, oder auch

an den Sieg über die kretischen Bogenschützen Kydonia's (14) liefse sich denken, wäre für die Annahme eines Seegefechts irgend eine Andeutung vorhanden. Dem Geiste der griechischen Kunst ist es jedoch entsprechender, den Glanz einer Gegenwart, die durch Aegina's Antheil am Perserkrieg stolzer gehoben wurde, durch die Darstellung äginetischer Heldenthaten der Vorzeit gefeiert zu glauben, wie vom Geschlechte des Aeakos ihrer so viele gerühmt und besungen wurden. Der Kampf wird um einen Gefallenen geführt, dessen Leichnam zu schützen die Freunde beflissen sind, während die Gegner desselben sich zu bemächtigen streben. Wie wir im **westlichen Giebel** diesen Kampf vor uns sehn, ist er demjenigen auffallend ähnlich, den in der Ilias Hektor und Aias um den gefallenen Patroklos führen und mehr denn Ein Kunstwerk griechischer Malerei durch Bild und Inschrift als Darstellung gleichen Gegenstandes uns beglaubigt. Die Erklärung der einzelnen Figuren bietet hienach ungezwungen sich dar. Einerseits breitet der starke Aias (*d*), der äginetischen Aeakiden Blutsverwandter, über den sinkenden Patroklos (*e*) seinen Schild und schwingt gegen Hektor (*h*) die Lanze, der in gleicher Bewegung ihm gegenüber steht. Vor Hektor und durch ihn geschützt drängt ein anderer Troer (*g*) sich vor, um den Leichnam auf seine Seite hinüber zu ziehen; in der Ilias wird diese Handlung dem Troer Hippothoos beigemessen (15). Bis hieher ist diese Gruppe in sich verständlich; vom Buchstaben der Ilias weicht sie nicht mehr ab, als ein selbständiger Künstler von einzelnen Umständen poetischer Darstellung abweichen darf; daher es für uns keinen Widerspruch bildet den Patroklos nur als Sterbenden, nicht als Todten, ohne sichtliche Wunde und ohne die Schlinge zu sehn, die nach Homer der genannte Troer um seinen Fufs schlug. Dem homerischen Bericht folgten so Dichter als Künstler der späteren Zeit, wenn nicht buchstäblich doch in den Grundzügen der Sage,

und der Kampf um Achill's unglücklichen Freund war so ungleich berühmter als irgend ein anderer, selbst als der Kampf um Achill's eigenen Leichnam ([20]), dafs wir Schlachtkämpfe ähnlicher Art ohne anderweitiges Merkmal kaum anders als auf Patroklos deuten dürfen. In dieser Ansicht bestätigt uns die ganz ähnliche Composition (no. 4) einer Schale des Königl. Museums ([21]): Hektor und Aias, etwa von Teukros, Aeneas und Paris umgeben, kämpfen auch dort um Patroklos. Auf einem ganz ähnlichen Werk (no. 5) wiederholt sich in andrer Umgebung dieselbe Scene zugleich mit inschriftlicher Auslegung ([22]): als Patroklos ist der Todte, als Aias der für ihn kämpfende Held bezeichnet, wenn auch statt des Hektors Aeneas und aufserdem noch zwei andere Kämpfer genannt sind ([23]).

Bei dem homerischen Mittelpunkt unsres Bildes verweilen wir einen Augenblick, um die beherrschende Mittelfigur desselben, die Göttin (*f*) noch näher ins Auge zu fassen, die als gebietende und höchste Gestalt beider Giebel, in dem erhalteneren Exemplare vom westlichen Giebel zugleich als sorgfältigste dieser Statuen, unsre besondere Aufmerksamkeit verdient. Einen unmittelbaren Antheil scheint sie an der Schlacht nicht zu nehmen, wie sie denn auch bei Homer sich oftmals begnügt, ihren zahlreichen Schützlingen — dem Diomedes, Achilles, Odysseus — mit Ermuthigung und gutem Rath unsichtbar oder gesehen zur Seite zu stehen ([24]). So hat denn auch hier dieselbe Göttin homerischer Schlachten, den Kampf überwachend in welchen Zeus selbst sie gesandt hat ([25]), zwar den Schild in der Linken, gleichsam zum Schutze des Leichnams, wehrhaft ergriffen, den Speer aber in ihrer Rechten nicht aufgestützt noch geschwungen, sondern zu möglicher Anwendung schräg vor sich. Die schiefe Stellung ihrer Beine, die auch an ähnlichen Vorkämpferinnen nicht unerhört ist, wird hier noch durch den besonderen räumlichen Vortheil erklärt, den der Künstler durch

diese Verschränkung für die Gestalt des neben ihr sinkenden Helden erhielt. Die Figur dieses letzteren gehört ebenfalls zu den vorzüglichsten dieser Statuenreihe. Ueberraschend ist neben der scharf gezeichneten Pallas die Kühnheit seiner Bewegung, die an den sterbenden Fechter des Kapitols erinnert. Das ganze Gewicht des sinkenden Körpers ruht auf der ihn stützenden rechten Hand, lebensvoll noch im Tode. Aufserdem war die gebogene Lage des rechten Beins, zumal von unten gesehen, wohl geeignet, den Eindruck dieser Statue zu verstärken, deren Anblick als Anlafs des hitzigsten Kampfes dem Beschauer möglichst eindrücklich werden sollte.

Vom sterbenden Patroklos und von der ihn umgebenden Kämpfergruppe wenden wir uns zu den Nebenfiguren der Darstellung, unter denen die beiden Bogenschützen unsre Aufmerksamkeit vorzüglich fesseln. Auf des Aias Seite sind Griechen, auf der des Hektor Troer vorauszusetzen. Der hinter Aias knieender Bogenschütz (*e*) ist als sein Waffengefährte ([26]) Teukros, der darauf folgende kauernde Lanzenwerfer (*b*) als Aias der Sohn des Oïleus oder auch als Diomedes zu deuten, wie auf dem vorliegenden Vasenbild (no. 5). Mit gleicher Sicherheit ist in der vorzüglich schönen Figur hinter Hektor im phrygisch bekleideten Schützen (*i*) der bogenkundige Paris zu erkennen. In ähnlicher Symmetrie entsprechen einander zwei andere Helden (*b. k*), deren einer auf jeder Seite den Vortheil des nächsten Lanzenwurfes erspäht. Auf der troischen Seite ist (*k*) zunächst etwa Glaukos vorauszusetzen, der bei Homer erst den Hektor herbeiruft, dann als Waffengefährte ihm zur Seite steht ([27]); doch hat man bisher, ebenfalls nicht ohne Grund, lieber an Aeneas gedacht. In der Ilias wird dieser Held zwar erst spät und den Pferden Achills nachsetzend erwähnt ([28]); der Künstler jedoch durfte vom Buchstaben Homers sich entfernen um in seiner Auswahl homerischer Kämpfer einen der be-

rühmtesten Troer nicht vermissen zu lassen, und für solche Freiheit legt denn auch das mehrgedachte Gefäfsbild (no. 5) durch deutliche Inschrift ein Zeugnifs ab.

Es bleiben die Sterbenden übrig, deren einer an jedem Ende des Giebels, die tödtliche Waffe in der Hand, dem letzten Hauche entgegensieht. Eher eine Lanzenspitze als ein Pfeil ist nach den Berichten der Ilias ([29]) hier zu denken, wonach man denn um so mehr berechtigt ist, in dem gefallenen Griechen (*a*) den Schedios oder Leokritos, im sterbenden Troer (*l*) den durch Menelaus gefallenen Euphorbos oder den etwas später durch Aias getödteten Phorkys zu erkennen.

Wir wenden uns zum entgegengesetzten **östlichen Giebel**, dessen von Cockerell versuchte Ergänzung in erweiterter Andeutung ([30]) uns vorliegt. Ein Minervenkopf, dem des vorderen Giebels ähnlich, bezeugt uns zuvörderst, dafs die beschirmende Kriegsgöttin als Ordnerin des Kampfes auch hier den Mittelpunkt bildete. Von den übrigen Figuren dieses Giebels ist gerade so viel erhalten, um in ganz ähnlicher Weise wie oben der Hauptzüge des Ganzen uns zu versichern. Ein gefallener Krieger wie oben, ein Heldenpaar das um dessen Leichnam kämpft, ein Jüngling der ihn herüber zu ziehen trachtet, sind mehr oder weniger unversehrt hier erhalten, die letztgedachte Figur so vollständig, dafs sie diejenige zu ergänzen vermag, welche an gleicher Stelle (*g*) nach wenig Spuren am andern Giebel vorausgesetzt ward. Aufserdem ist, dem linken Ende des Giebels gehörig, ein gefallener bärtiger Held und vor diesem in knieender Stellung den Bogen spannend ein Held abgebildet, dessen das Haupt bedeckendes Löwenfell uns ermächtigt ihn für Herakles zu halten, wenn auch die Art jener Deckung und die Tracht eines geharnischten Bogenspanners uns minder geläufig ist als die vollständige Löwenbedeckung des mit der Keule versehenen Sohns Alkmenens. Dafs dieser dennoch gemeint sei, ist aus Kunst-

werken älterer Sitte unzweifelhaft (31). Dafs er am Kampfe Theil nimmt, als bogenspannender Waffengefährte dem schwerbewaffneten Telamon gesellt, wie oben Tenkros dem Aias, ermächtigt uns als vormaligen Gegenstand dieses zur Hälfte zerstörten Bildes den Kampf des Herakles zu erkennen, den dieser Held nach Hesione's Befreiung mit dem treulosen Vater derselben, Laomedon, führte (32). In diesem Kampfe fiel der Troer Oïkles (33) und die Erbeutung oder Errettung seines Leichnams scheint in ähnlicher Weise wie oben der Kampf um Patroklos Hauptgegenstand dieses Bildes zu sein. Hierbei ist für die übrigen Kämpfe nur so viel sicher, dafs auf des Herakles Seite der Waffengefährte desselben, Telamon, vorkämpft; Laomedon mag ihm gegenüber gemeint sein. Die Benennung der übrigen Nebenfiguren ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln, obgleich es an Namen für Laomedon's Söhne und Mitkämpfer nicht fehlt (34) und der Ueberrest zweier weiblicher Köpfe auf die Vermuthung führt, dafs Hesione mit einer ihrer Gefährtinnen dem Kampfe, den sie veranlafst hatte, zuschauend zur Seite stand (35).

Bei Anordnung dieser Giebelbilder ist die symmetrische Aehnlichkeit beider mit ziemlicher Strenge durchgeführt. Zwar erhöhte mancher Unterschied den mannichfaltigen Anblick beider; die verschiedene Tracht einiger Kämpfer (namentlich des Herakles und des Teukros), das reifere Alter der in Laomedon's Kampfe Gefallenen, die Umstellung der gegen das Ende des Bildes jederseits knieenden Kämpfer, endlich die Mehrzahl dreier Figuren, welche der östliche Giebel vor dem westlichen voraus hatte, waren zu solchem Unterschiede behülflich, während der Gesammteindruck beider Giebel im Gegensatz ihrer Kämpfergruppen und der sie beherrschenden Göttin derselbe blieb. Wie sehr nun solche Symmetrie, mit derjenigen Freiheit angewandt die aller Wiederholung griechischer Kunstwerke eigen ist, natürlich und an ihrer Stelle war, kann uns nicht entgehen. Sie

galt den Statuenreihen zwei zu einander gehöriger Tempelgiebel, von denen ein jeder den Sieg der Aeakiden über Barbaren, beidemal über Troer, im Wesentlichen nur durch den früheren Zeitpunkt und durch des Kämpfers Person unterschieden, darstellen sollte, und hiezu gesellte sich manche Nebenbeziehung, des Ortes sowohl als der Zeiten, in deren Erinnerung der Tempel und dessen Giebelbilder aller Wahrscheinlichkeit nach errichtet wurden.

Diese Nebenbeziehungen haben wir weiter zu verfolgen, wenn es uns gelingen soll die Bedeutung jenes auf zwei Giebel vertheilten Bilderschmucks vollständig zu würdigen. Die Erkenntnifs ihres mythischen Inhalts ist dazu nicht genügend; nicht nur als Helden, die Homer und andere Sieger zum Ruhm Aegina's besungen hatten, sind Aias und Telamon am äginetischen Tempel verherrlicht, sondern darum besonders weil ihre dem Land ruhmwürdige Sagen mit Geschichte und Oertlichkeit sich faſslich verknüpften: mit der Oertlichkeit nämlich eines Minerventempels und mit der Geschichte der auch von Aegina aus mannhaft gefochtenen Perserschlacht.

Indem wir uns nun bemühen den Bezug beider Punkte auf Aegina's Giebelbilder in helleres Licht zu stellen, kommt uns zuvörderst für die Benennung des Tempels die klare Einsicht zu statten, die einem Kunstwerk des Alterthums meistentheils erst in Folge langer und gründlicher Forschung zu Theil wird. Der schönen Ruine, die man in dorischer Säulenpracht mit dem Marmorschmuck dieser zahlreichen Statuen vorfand, glaubte man lange Zeit, und glaubt man noch jetzt hie und da, den Namen des mächtigsten Gottes der Insel zutheilen zu müssen. Man hielt sie, wie oben bemerkt, für das Heiligthum des panhellenischen Zeus und gerieth dadurch in erhebliche Schwierigkeit für das Verständniſs der Giebelbilder; denn wenn allerdings jener Vater des Aeakos und Ahnherr Aegina's im Bilder-

schmuck seines Tempels aller möglichen Sagenfülle seines Heldengeschlechts gefälligen Spielraum darbot, so blieb es doch unangemessen eine andere Gottheit als ihn selbst, wäre es auch seine liebste Tochter, im Ehrenplatz beider Giebel prangen und walten zu sehn. Aber man hatte vergessen, dafs jener panhellenische Zeus ([36]) der Wetter- und Luftgott war, von dessen reinem oder umwölktem Bergesgipfel das ganze umliegende Land seine Hoffnung erquickenden Regens entnahm, dafs mithin sein Heiligthum auf unbegrenzter Höhe zu suchen ist, ferner dafs auf dieser Höhe nach des Pausanias ([37]) Zeugnifs nichts Andres erheblich war als eben sein Heiligthum. Trümmer desselben, im weiten Umkreis von keinen andern Bauresten umgeben, finden denn auch in der That auf dem höchsten Gipfel Aegina's noch jetzt sich vor, der nach neugriechischer Sitte vom h. Elias benannt ([38]), als Wetterzeichen der ganzen Gegend noch heute bekannt ist. Umgekehrt liegt der Tempel, dem unsere Statuen angehören, in einer von alten Trümmern keineswegs entblöfsten Umgebung; er ist in gebirgiger Gegend auf einer Höhe gegründet, die keine der höchsten des Eilands ist, und darf, wenn er demnach der Tempel des Zeus nicht sein kann, nach Anleitung seiner Giebelbilder für einen Minerventempel gelten, der im Gedränge so vieler Tempel und Tempelbilder Altgriechenlands unsrer sonstigen Kunde der Alterthümer Aegina's vielleicht entging. In der That war nichts leichter, als dafs ein Tempel so mäfsigen Umfangs, ein Giebelbild von nur elf Figuren, (während in gröfseren Tempeln die doppelte Zahl sich findet) ohne schriftliches Zeugnifs für uns verblieb; vom reisenden Forscher Pausanias, auf dem unsre Ortskenntnifs Griechenlands gemeinhin beruht, wird Aegina nur nebenher erwähnt. Ein Minerventempel dieser Insel ist jedoch aus Herodot uns bekannt, und auch in Pausanias' flüchtiger Landbeschreibung Aegina's wäre derselbe vermuthlich nicht übergangen, hätte

Pausanias nicht allem Anschein nach die ganze westliche Seite der Insel, auf welcher sich unsre Ruine befindet, samt der dort gelegenen Stadt Oea unbesichtigt gelassen.

Noch ein Einwurf gegen die Annahme, dafs die äginetischen Statuen einem Minerventempel gehörten, kann aus dem von Herodot erwähnten äginetischen Tempel entnommen werden; wir haben diesen scheinbaren Widerspruch um so mehr zu beseitigen, als er uns Anlafs giebt über die Entstehungszeit unsrer Statuen und ihres Tempels uns auszusprechen. Kunstgeschichtliche Gründe lassen uns nicht zweifeln, dafs derselbe den Perserkriegen ungefähr gleichzeitig sei; dafür spricht in den Statuen die Durchbildung der Körperformen, in dem Gebäude aber die mäfsige Verjüngung der Säulen, die dem Baustyl des Parthenon näher steht als dem Dorismus korinthischer und pästanischer Tempel (39). Sind wir nun hienach befugt, den uns bekannten Minerventempel eher nach als vor Ol. 75 erbaut und geschmückt zu glauben, so begegnet uns störend Herodots Nachricht, dafs schon beträchtlich früher, um Ol. 64, auf derselben Insel ein Tempel derselben Göttin die erbeuteten Schiffsschnäbel der Kydoniaten als Weihgeschenk aufnahm (40). Sollten auf einer und derselben kleinen Insel zwei verschiedene Tempel derselben Göttin so angesehen gewesen sein, dafs einer die stattliche Siegesbeute Kydonia's, ein andrer den uns bekannten prachtvollen Giebelschmuck erhalten hätte? Diese Annahme ist eben so unwahrscheinlich, als es der Kunsterklärung und Kunstgeschichte widerstreiten würde den kydoniatischen Sieg ohne Andeutung der Schiffsschnäbel in unserm Giebelbild erkennen zu wollen, oder die Zeit des uns bekannten Tempels und dessen Statuen fast um ein halbes Jahrhundert hinaufzurücken. Wohl aber ist die an und für sich natürliche Meinung, dafs der von Herodot erwähnte Tempel auch der unsrer Statuen sei, durch die uns nahe gelegte Vermuthung zu verantworten, dafs jener schon

früher gefeierte Tempel in einer späteren, namentlich in der siegesstolzen Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen, seine dem Fortschritt der Kunst angemessene Erneuerung fand.

Eine solche Vermuthung drängt noch leichter sich auf, wenn wir die unabweisliche Beziehung der von uns betrachteten Giebelbilder auf den eben errungenen Persersieg etwas näher ins Auge fassen. Die Perser hatten Aegina nicht betreten; in jenem Zeitpunkt jedoch, in welchem die Einwohner dieser Insel den Siegesruhm der salaminischen Schlacht und den Glanz ihrer Siegesbeute in einem bleibenden Denkmal bethätigt wünschen mufste, lag keine Aufgabe ihnen näher als eben den Raum, in welchem sie siegreich der Siegesgöttin zu opfern pflegten, in Formen der vorgeschrittenen Baukunst, mit Bilderschmuck seines Eingangs nach der Korinther und Chier Vorgang, endlich mit einer Darstellung auszuschmücken, in welcher der Ruhm neu erworbenen Siegs sich abspiegelte. Zu dieser bildlichen Darstellung mochte der grofse Künstler jener Statuen, vielleicht Onatas, der äginetischen Schule berühmtester Meister, die Heldengeister herauf beschwören auf deren Geschlecht und Beispiel Aegina stolz war. Das neueste Bild eines Perserkampfes den Augen des Volks unverkleidet vorzuführen, hätte mehr Geltung des Alltagslebens erheischt als der griechischen Kunst jemals und vollends damals genehm war; wohl aber mochte der Künstler an Aegina's Stammvater Aeakos denken, des Zeus geliebten Sohn, durch dessen Flehn der panhellenische Gott das dürre Land mit erquickendem Regen, das menschenverödete mit dem Wunder beglückte aus Ameisen wimmelnde Menschen, aus Myrmeken die Myrmidonen zu schaffen. Aeakos war jedoch nur Gründer des Volks, sein Wohlthäter und König; für die Darstellung blutiger Kämpfe boten im höherem Grad seine Söhne sich dar. Einer von ihnen, Peleus des starken Achilles Vater, hatte ins ferne Thessalien sich verpflanzt; Telamon aber sein

Bruder hatte im nahen Salamis sich gegründet, und wie er selbst war der salaminische Aias sein Sohn durch jene troischen Siege berühmt, die im unsterblichen Liede der Ilias uns erhalten sind. Mit dem Stolz aller griechischen Stämme, mit Herakles, war Telamon gen Troja gezogen, wo die befreite Hesione der Lohn seines Sieges, ihr treuloser Vater Laomedon desselben Siegs Opfer ward. Im folgenden Menschenalter war in der zahlreichen Heldenschaar, in welcher jeder griechische Staat mit ängstlichem Ehrgeiz seine Vorfahren suchte, der salaminische Aias der Tapfersten einer gewesen; den Ruhm myrmidonischen Stammes machte er neben Achilles geltend, kämpfend wenn dieser grollte, vorkämpfend für dessen und seines Freundes Patroklos Leichnam. Jahrhunderte waren seitdem vergangen und es drängte von Osten her die Fluth des Perserheeres auf Griechenland, als ein Krieg Asiens gegen Europa, ausgesprochenermafsen ganz eben so wie der mythische Zug gegen Ilion, wie Helena's Entführung durch Paris für eine Befehdung des einen Welttheils gegen den andern gegolten hatte. Als nun die Persermacht, nachdem Griechenland halbbesiegt von seinem Festland auf Meer und Inseln geflohen war, an den Sandbänken von Salamis, an Athens und Aegina's Helden, der Sage nach auch am dämonischen Schutze sich brach, den die Geister der Aeakiden in die Wagschale des Sieges legten (43), welch anderes Siegeszeichen konnte damals den Aegineten genehmer, ruhmvoller und sprechender sein als die Erinnerung an ihrer Vorfahren Sieg über dieselben Söhne Asiens, deren drohender Tyrannei sie selbst nun zum drittenmal durch eigene Kraft sich entzogen wufsten? Diese Vergleichung neuesten Ruhmes aus dem Anblick vergangener Siege des vaterländischen Stammes hervorzurufen ist, wenn wir nicht irren, dem äginetischen Künstler unsrer Statuen zu aller Befriedigung gelungen, ohne dafs Nebenumstände dieser Vergleichung zu Hülfe kämen. Der Sieg

der Griechen über Barbaren tritt als Grundidee beider Giebelgruppen, beidemal durch Nationalheroen und unter Minervens Schutz, einleuchtend und unwidersprechlich hervor; auf Perser sowohl als auf Troer anwendbar, wenn auch kein Abbild der salaminischen Schlacht, keine Andeutung eines Seegefechts, keine eigentliche Persertracht dargestellt, sondern in allen diesen Bezügen nur Hinweisungen gegeben sind auf die gemeinsame Idee hellenischen durch die Aeakiden begründeten Siegsgefühls im Gegensatz der Barbaren.

In einem wenigstens eben so trümmerhaften Zustand auf uns gekommen als die bis hieher betrachteten Statuen beider Giebel, in ihrer vormaligen Gestalt jedoch gleich erkennbar, sind die bildlichen Nebenwerke des Tempeldaches, denen wir ebenfalls noch einen Blick zu widmen haben. Ueber den untersten Ecken des Giebels, der Längenseite des Dachs bereits angehörig, bildeten Löwenköpfe die Mündung zum Wasserablauf und statuarische Greifen über ihnen einen bedeutsamen Akroterienschmuck dieses Tempels (no. 3). Wie diese wundersamen Thiergestalten, als Lichtsymbole zumal aus Apollo's Umgebung bekannt, die Bedeutung Athenens als ätherischer Lichtgottheit verkündeten, war in noch gröfserem Reichthum die mittlere Höhe des Giebels von einem Palmettenschmuck (no. 2) überragt, dem über Minervens Mittelfigur im Innern desselben Giebels zwei ihr verwandte Göttinnen zur Seite stehn. Es ist die Rede von den zwei Frauengestalten, die lang bekleidet in ihren zierlich gefalteten Gewändern eine tanzmäfsige Hebung dieser letztern zu erkennen geben und durch diesen Umstand Thorwaldsens Ergänzung veranlafsten, die dem bildlichen Typus der Hoffnung entnommen ist. Eine weibliche Figur, einerseits durch die gedachte Hebung des Gewandes, andrerseits durch eine von ihr gehaltene Blume ausgezeichnet, pflegt auf römischen Kaisermünzen jene Benennung der Hoffnung an sich zu tragen ([42]); ältere griechi-

sche Bildungen derselben Art (43) geben uns die Erklärung dafür an die Hand, dergestalt nämlich daſs im Sinn alter Naturgottheiten die Hoffnung blühenden Jahressegens gemeint sei. In diesem Sinn von Gottheiten des Wachsthums sind denn auch die kleinen Figuren der äginetischen Giebelspitze mit der Hauptgottheit ihres Tempels in Verbindung gesetzt. Obwohl der verstümmelte Zustand beider manche Erklärung frei lieſs, so ist doch kein Grund vorhanden ihnen die düstere Bedeutung von Todes- und Schicksalsgöttinnen oder die übermächtige einer Siegesgottheit zu geben (44); wie ihre Erscheinung muſs ihre Bedeutung von milderer Art sein, und diese genauer zu bestimmen kommt uns das Verhältniſs zu statten, in welchem Athene auch anderwärts zu den Göttinnen des Wachsthums sich befindet. Das hohe Ansehn dieser Göttin im Reiche des Lichts und des Geistes läſst hie und da sich durch Götterbilder bekräftigen, in denen sie thronend zwischen Naturgöttinnen erscheint, wie in Athen Demeter und Kora es waren (45). Als Göttin dieser Bedeutung aber sind aus Aegina die cerealischen Göttinnen Damia und Auxesia uns genannt, deren geschnitzte Bilder den Aegineten hinlänglicher Anlaſs zur blutigen Fehde gestörten Götterdienstes waren (46); und eben jene Göttinnen, deren im ganzen Eiland geheiligte Geltung auch in Athenens Dienst nicht gern übergangen wurde, sind denn auch in den verhältniſsmäſsig kleinen Gestalten zu erkennen, die auf der Höhe des von uns betrachteten Tempels ihr festliches Wahrzeichen hatten.

Die durchgängige Nachweisung der versteckten Bedeutung, die in Kunstwerken des Alterthums auch unscheinbaren Figuren gegeben zu sein pflegt, ist einer der Erfolge, die den Erklärer alter Kunstwerke für das Gefühl eines oft verfehlten Berufs entschädigen. Dieser Beruf, der Beruf eine untergegangene Welt aus ihren Kunsttrümmern herzustellen, scheitert in vielen Fällen an der Unzulänglichkeit seines Stoffes, aber auch an dem

geringem Vertrauen, welches der Kunstfreund jenen Bemühungen schenkt. Ein ernstlicher Antheil an den anscheinend kühnen Versuchen der archäologischen Forschung wird allerdings dann erst belohnt, wenn es dem Archäologen gelingt die vormalige Gestalt und den innern Zusammenhang lückenhafter Kunstwerke des Alterthums zur Anerkennung zu bringen; hiemit jedoch kann auch dem Kunstfreund in eben dem Grade ein Dienst geschehen, in welchem die bloſse Kenntniſs künstlerischer Form auch bei den gefälligsten Werken der alten Kunst sich ihm als ungenügend erweisen muſs. In den äginetischen Statuen wird das Verdienst einer selbständigen Kunstvollendung, das jedes einzelne jener Marmorbilder unschätzbar macht, durch Umfang und ursprüngliche Aufstellung, durch mythische, geschichtliche und lokale Nebenbeziehungen, dermaſsen gesteigert, daſs der kunstgeübteste Blick ohne die Hülfe gelehrter Forschung nur sehr unzureichend sie würdigen könnte. Es findet aber dieses Bedürfniſs gelehrter Kunsterklärung nicht nur für Kunstwerke statt, welcher, wie bei den Aegineten es oftmals der Fall war, dem oberflächlichen Kunsturtheil Anfangs im Range gelehrter Kuriosität sich darstellen; Werke, die jeden erleuchteten Künstler für Muster der Nachahmung gelten, sind in ganz gleichem Verhältniſs. Oder wollte man etwa meinen, der Künstler, der in den Werken des Parthenon die edelste Offenbarung menschlicher Natur im Stein zum Leben erhoben sieht, vermöge des Phidias Marmore zu würdigen, ohne die kunstgeschichtliche, politische, mythische Nebenbeziehung, wodurch sie entstanden, näher erkundet zu haben? Dieser berühmtesten Wunderwerke der alten Kunst zunächst zu gedenken, geben die Aegineten uns alle Aufforderung. Es sind die zwei gröſsten Statuenreihen altgriechischer Kunst, zur Erweckung neuer Kunstwerke und Forschungen dem Norden vergünstigt: die Aegineten als groſses Kunstwerk dorischen Stammes, die Parthenons - Marmore als

Schöpfung ionisch-altischer Meisterschaft uns wichtig; jene als Musterbild des seiner Vollendung nahe gerückten Styls, diese als trümmerhaftes Vermächtnifs der alles Zwanges entbundenen, mit Einheit und Selbstbewufstsein schaffenden, allseitig vollendeten Kunst; jene als Denkmal einer Tempelbestimmung, die ihren vormaligen Platz am Giebeldache Minervens nicht verleugnen kann, diese als ein bis Lord Elgin noch augenfällig gebliebener Ueberrest athenischen Giebelschmuckes.

Zweite Vorlesung. (47)

Der Parthenonsgiebel.

Hiezu die Abbildung Tafel II.

In noch höherem Grad als die Statuen von Aegina nehmen die Giebelbilder des Athenischen Parthenon uns in Anspruch. Wie Athens Gröfse das Inselvölkchen Aegina, überbot auch sein perikleischer Prachtbau Tempel und Bildnereien des nahen Eilands, und wie die Höhe des attischen Geistes in Dichtung und Kunst den Ruhm aller anderen griechischen Stämme überwog, sind keine gröfseren Offenbarungen des klassischen Alterthums für uns vorhanden als die Skulpturen, mit denen Phidias, in der Plastik ein Schöpfer wie Aeschylos in der Dichtkunst, den erhabensten Tempel Athens, den Parthenon, schmückte.

Wie das einstimmige Urtheil des klassischen Alterthums den Ruhm dieses Künstlers bezeugt, so ist der begeisternde Anblick der noch erhaltenen Marmorbilder des Parthenon ihn zu verstärken geeignet; aber wie wenig vermögen diese köstlichen Ueberreste den Eindruck einer Gesammtheit zu gewähren, von welcher doch alles Verständnifs der einzelnen, überdies stark verstümmelten, Statuen abhängt! In den äginetischen Statuen ist bei mäfsigem Umfang und augenfälliger Symmetrie zweier Statuenreihen der Gesammteindruck eines vormaligen Giebelbilds uns erhalten und durch eben diesen Glücksfall auch ein befriedigendes

Verständnifs der einzelnen Statuen erreichbar geworden; für die Giebelbilder des Parthenon dagegen macht theils ihre gröfsere Zertrümmerung, theils aber auch ihr vormaliges gröfseres Verdienst, namentlich die ausgedehntere und minder symmetrische Beschaffenheit des zerstörten Ganzen, eine ähnliche Herstellung des Urbilds unmöglich. Was ferner mehr als alles Andre das Verständnifs dieser Skulpturen erschwert, ist der grofse Zusammenhang, in welchem sie gedacht und ausgeführt sind. Die Vereinigung der Künste, die in gröfserer Vollendung als irgendwo dem Parthenon bezeugt wird, macht das Verständnifs seiner Bildwerke zuvörderst abhängig von der architektonischen Gesammtheit, der sie angehörten. Ausgehend von der topographischen Kenntnifs des steilen Burgfelsens, dessen bewunderte Propyläen zu mehreren Tempeln der Burggöttin, namentlich zu den Tempeln der Polias und der Parthenos führten, beruht dies Verständnifs hauptsächlich auf den religiösen Vorstellungen des alten Athens. Mit besonderer Beziehung auf diese Vorstellungen heifst der umfassende und durchgängig bedeutsame Bilderschmuck des Parthenon nach der Bestimmung eines Gebäudes uns fragen, das Perikles mit so ausschweifendem Kostenaufwand neben dem schon vorhandenen Tempel der Polias errichten durfte. Warum ward es neben diesem, warum für ein ganz verschieden gedachtes Tempelbild einer und derselben Göttin errichtet? Die Beantwortung dieser Frage kann zur Beurtheilung der Skulpturen des Parthenon nicht übergangen werden, setzt jedoch einige Grundbegriffe über den Minervendienst voraus, zu welchem die Bewohner des alten Athens, tiefsinnige Geister wie Aeschylos und Phidias nicht ausgenommen, sich gläubig bekannten.

Um das steile Küstenland Attika hatten im Anfang der Dinge der Meergott Poseidon und die Burggöttin sich gestritten, die von ihrer Lieblingsstadt den Namen Athene führte. Athene hatte gesiegt, indem sie zum Segen des Landes den Oelbaum ge-

pflanzt, auch die Gabe Poseidons, das Pferd, zuerst gezügelt und eingespannt hatte. So war der Burgdienst Athens gegründet; zum Unterpfand ihres Schutzes nahm die Burggöttin überdies den Ahnherrn der Stadt, Erechtheus, in ihre mütterliche Pflege. Wo ein Salzquell Poseidons und der von Athene gepflanzte erste Oelbaum den Ort jenes Götterstreites noch spät bezeugte, wo auch das Grab des Erechtheus war, da ward das vom Himmel gefallene Schnitzbild der Göttin auf ewige Zeit gegründet; Athene Polias, d. i. die Stadtgöttin, ward dort verehrt. Gewebe und Spindel waren zugleich mit Licht- und Himmelssymbolen, mit Lampe und Oelbaum, Eule und Polos, ihr heilig. Aber dieselbe mütterlich waltende Göttin war auch als trotzige Jungfrau, als wehrhafte Siegerin im Gigantenkampf, als die Kriegsgöttin homerischer und anderer Schlachten bekannt. Diese zwiefache Idee einer als Schutz- und Trutzgöttin, als Friedens- und Kriegsbeschützerin, als Mutter und Jungfrau, physisch und geistig gleich mächtigen Göttin (⁴⁸), fand ihren doppelten Ausdruck im Kultus, wie denn auch der Sprachgebrauch dafür zeugt. Diesem zufolge hiefs eigentlich nur die schirmende Göttin Athene, dagegen Pallas eigentlich nur zur Benennung der lanzenschwingenden Jungfrau, zu vollständigerem Ausdruck der Göttin aber ihr Doppelname Pallas Athenaia, d. i. die athenische Pallas, diente. In diesem Sinn war denn auch der Kultus bemüht, den überschwänglichen Inbegriff der in Pallas Athene enthaltenen Götteridee durch gesonderte Anschauung seiner Gegensätze der Volksandacht näher zu rücken. Während das älteste Heiligthum auf die einmal geheiligten Grenzen allzeit beschränkt blieb, opferte man in dessen Nähe derselben Göttin in ihrer wehrhafteren Gestalt als kriegerischer Jungfrau. Neben dem Tempel jener mütterlichen Stadt- und Himmelsgöttin Athene Polias war ein Heiligthum der speerschwingenden Jungfrau, der Pallas oder Athene Parthenos, auf-

gerichtet, welches von der Natur ihres Bildes und Dienstes gemeinhin der Jungfrauentempel, der Parthenon, hiefs.

So hatten Bilder und Tempel Pallas-Athenens in zwiefacher Gestalt Jahrhunderte lang bestanden, als Athens Bevölkerung vor der Persermacht auf die Schiffe sich flüchtete und die verödete Burg dem zerstörenden Feuer des Siegers anheimfiel. Nach der Vertreibung aber der Barbaren war das Bestreben des siegesfrohen und kunstreichen Athens auf Wiederherstellung und Ausschmückung seiner Heiligthümer gerichtet. Nicht Alles war untergegangen, der Oelbaum im ältesten Heiligthum grünte mächtiger fort, und diese ehrwürdigste Stütte athenischer Göttersage forderte freilich die erste Wiederherstellung ihrer geheiligten Grenzen. Aber die Heiligkeit dieses Ortes gab dem Bestreben Athens nach einem würdig prangenden Kunstwerk nur mäfsigen Spielraum; daher denn die Baulust des Perikles und seiner Künstler hauptsächlich zur Ausschmückung des neu zu erbauenden Parthenon sich wandte. Hier war der Raum weder durch Priestersatzung noch durch geringen Umfang des Berges beschränkt; hier konnte der schaffende Künstlergeist des Phidias im neuen Tempel der jungfräulichen Göttin Athens das gröfste Kunstwerk errichten, welches im Vereine der Baukunst mit den bildenden Künsten sich je erhoben hat. Der Umfang des neuen Parthenon ward als hundertfacher Flächenraum des Namens Hekatompedon würdig erkannt. Pracht und Umfang seiner Säulenhallen wetteiferten mit dem prachtvollsten aller Säulengänge, den zu ihm führenden Propyläen; die Goldelfenbeinstatue der Göttin ward als ein Wunder der Bildkunst im Innern des Tempels aufgestellt, und als Pförtnergestalten dieses gefeiertsten Werkes griechischer Skulptur wurden die Statuen ausgeführt, welche zum Theil bis auf unsre Zeiten gelangt sind. Mit Bildnereien umkleidet war innen und aufsen das ganze Gebäude. Besiegte Kentauren und Amazonen verkündeten nebst noch an-

deren Sagen altattischer Heldenthat die Kraft und Gesittung der Vorzeit Athens im Hochrelief der Metopen; im flacheren Bildwerk des Frieses sah man die Festlichkeit panathenäischer Züge in ähnlicher Weise abgebildet, wie sie am gröfsten Minervenfeste Athens zu den Hallen des Parthenon wallfahrteten; zum edelsten Schmuck aber dienten die statuarischen Werke des beiderseitigen Giebeldachs. Ihr Umfang überwog alles vordem in ähnlichen Werken Geleistete; in Vergleich mit dem Giebel der äginetischen Statuen enthielt jeder Giebel bei gröfserer Höhe auch eine doppelte Zahl von Figuren. Es war natürlich, dafs für so grofse Aufgaben der Plastik, für statuarische Werke zum Schmuck beider Fronten, die besten Kräfte des Künstlers aufgeboten wurden, der hier ohne Zweifel eigenhändig beschäftigt war; aber auch der Inhalt der Gegenstände war zu gröfster Wirkung geeignet. Westlich auf der vornehmsten Fronte war der Streit dargestellt, durch welchen Athene dem Meergott, seinem Rosse die Zügel und das Geschenk des Oelbaums entgegensetzend, das attische Land abgewann; im östlichen Giebel aber war ein zur Feier der Göttin gleich wichtiger, obwohl für Attika minder bedeutender, Mythos figurenreich dargestellt, die Legende von Athenens Geburt aus dem Haupte des Zeus [49].

Von diesen Giebeln war der westliche, der auf der Eingangsseite, bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts hinlänglich erhalten um einem belgischen Zeichner, Carrey, im Auftrag des 1670 nach Konstantinopel gesandten Marquis von Nointel Zeichnungen möglich zu machen, die ihrer Mittelmäfsigkeit ungeachtet von der dort vorhanden gewesenen Darstellung, wie von der Figurenzahl der um Poseidon versammelten Meeresgötter und Kekropiden, eine schätzbare Kenntnifs uns erhalten haben ([50]). Von den Originalen jedoch ist der Zertrümmerung nur wenig entgangen, die eine venezianische Bombe in der Belagerung vom Jahr 1682 durch Entzündung eines türki-

schen Pulvermagazins dem ganzen Gebäude, hauptsächlich aber dem dort erhaltenen Bilderschmuck, zufügte. Was uns davon bleibt, ist hauptsächlich der obere Rumpf des Poseidons, ein Obertheil des Minervenkopfes, von erhaltneren Figuren die liegende des Flufsgottes Ilissos; auch ein weiblicher Kopf im Privatbesitz eines deutschen Kaufmanns zu Venedig mag diesem Verein statuarischer Werke angehört haben ([51]). Ungleich weniger war der östliche Giebel erhalten; nachdem die Mitte desselben durchbrochen war, vermuthlich um einer christlichen Kirche Licht zu schaffen, die im Innern des Parthenon lange Zeit sich befand, waren nur beide Enden des Giebels stehen geblieben. Diesen jedoch war es vergönnt die venezianische Verwüstung zu überdauern und durch eine Anzahl in ihnen enthaltener bildlicher Trümmer die Erkenntnifs und Nachahmung der griechischen Kunst wesentlich zu fördern. Der Kunstbeschauung des vorigen Jahrhunderts waren sie so gut wie entgangen; bei der Höhe ihrer Aufstellung begnügte sich Stuart in seinen Alterthümern Athens den östlichen Giebel in seinem damaligen Zustand mit Andeutung der darin befindlichen Figuren darzustellen. Auf eine nähere Angabe dieser letzteren ging man nicht ein, glaubte jedoch, da man die Darstellung beider Giebel verwechselte, im Pferdekopfe des Sonnenwagens ein Seepferd des Meergottes bemerkt zu haben. Erst in unserm Jahrhundert ward die antiquarische Neugier auch diesen Figuren mehr als vorher zugewandt; der französische Consul Fauvel war hinaufgestiegen und hatte die Arme des Sonnengottes bemerkt. Als aber Lord Elgin von Konstantinopel aus, wo er seit 1800 englischer Gesandter war, das Jahr darauf einen türkischen Ferman mit der Erlaubnifs erhielt „in Griechenland von allen Steinen zu zeichnen, zu formen, auszugraben, auch wegzunehmen, was ihm beliebe", so ward alsbald die Fortschaffung nicht nur der abgefallenen und am Boden liegenden Marmorwerke veranlafst, sondern auch vie-

ler andern, welche den von Lord Elgin beauftragten Künstlern der Mühe werth schienen. So erfolgte denn namentlich auch die Entführung der lange Zeit in den östlichen Giebelecken unangetastet gebliebenen Statuen, aber auch, da sie glücklich nach England gelangten, ihre Erhaltung und Verbreitung für Zwecke der Kunst und der Forschung. Lord Elgin zögerte nicht seine Ausbeute griechischer Marmore, von denen nur ein geringer Theil Schiffbruch gelitten hatte, dem brittischen Parlament anzubieten; die Verhandlungen hierüber dauerten über zwölf Jahr, endigten jedoch mit dem Ankauf der Sammlung, welche mit 82 Stimmen gegen 30 für die Summe von 35,000 Pfund angenommen wurde ([52]), im Vergleich mit dem für den Münchner Ankauf der Aegineten bezahlten Preis fast die sechsfache Summe.

Die statuarischen Ueberreste vom östlichen Giebel bestehen aus elf Figuren, bei denen die Pferdeköpfe jedes Wagens als Eine zählen, das Fragment eines Oelbaums aber ([53]) als nicht hieher gehörig ausgeschlossen wird. Ungefähr eben so viel Figuren mochten im fehlenden Mittelstück des Giebels vorhanden gewesen sein; die erhaltenen Statuen sind beträchtlich verstümmelt, wie denn namentlich ihre Köpfe fast ohne Ausnahme fehlen. Aber dieses verunglimpften Zustands ungeachtet leuchteten jene köstlichen Ueberreste aus dem Marmorgewühl der Zerstörung hinlänglich hervor um Künstler und Kenner, wie Canova und Visconti es waren, beim ersten Anblick für sich zu begeistern; sie haben seitdem als Musterwerke sich geltend gemacht, aus denen des Phidias Kunstrichtung mit aller Besonderheit seines Meifsels uns klar wird. Das grofse Geheimnifs dieses Höhepunkts attischer Kunst liegt in den Giebeltrümmern des Parthenons uns vor Augen; es beruht in dem frei gegebnen Bestreben des Künstlers seine Göttergestalten nicht sowohl übermenschlich als in den edelsten Formen der erschaffenen Menschennatur erscheinen zu lassen. Hiedurch fast mehr als durch

die gesteigerte Meisterschaft ihrer Ausführung sind sie den äginetischen Statuen überlegen. Die Erklärungen dieser Giebelbilder wurden gleich bei den ersten Versuchen sehr mifslich befunden; aber welcher Name ihnen auch bleiben mochte, er galt den edelsten Gebilden der alten Kunst, und hätte der Mangel ihrer Benennung den Eindruck so göttlicher Menschengestalten geschmälert, das glühende Leben der dazu gehörigen Pferdeköpfe hätte auch für sich allein es vermocht die staunende Anerkennung jener beseelten Marmore zu begründen.

Dieser gewaltige Eindruck der Parthenonsstatuen ist um so untrüglicher, je weniger er sich auf einzelne Verdienste zurückführen läfst, wie man sie sonst an Kunstwerken hervorhebt. Ihren durchaus ruhigen Stellungen fehlt der pathetische Schwung der für viele allein genügt dem belvederischen Apoll und der Niobe Freunde zu verschaffen; überdies wird das Urtheil darüber, namentlich bei den sitzenden Figuren, durch die ursprüngliche Bestimmung für eine Aufstellung von 50 bis 60 Fufs Höhe erschwert. Der Ausdruck der Köpfe, bei welchen ein unentwickelter Kunstsinn gewöhnlich am liebsten verweilt, ist für diese Statuen fast untergegangen; der einzige daran erhaltene ist ein Männerkopf, dessen Ausdruck für mehrere Götter und Helden gleich passend befunden wurde. Verhältnifs und Gliederbau der Parthenonsstatuen mufsten nach allen geachtetsten Theorieen auf Tadel gefafst sein; Winckelmanns Bemerkung, die ideale Darstellung alter Göttergestalten sei alles Unwesentlichen, namentlich der Nerven und Adern, entkleidet gewesen, fand im Rumpf des Poseidon vom westlichen Giebel sich aufgehoben, und dem Gewandwurf der Parthenonsstatuen fehlte Viel um der kunstreichen Feinheit manches späteren Gewandwurfs sich vergleichen zu können. So mag auch der Marmor, dessen durchgängige Ausarbeitung selbst an den vormals verdeckten

Theilen uns überrascht, von späteren Künstlern dann und wann mit einer noch gröfseren technischen Meisterschaft behandelt worden sein; nichtsdestoweniger stehen die Werke des Parthenon uns höher als alle andere Werke der alten Kunst. Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich durch den erhabenen Schöpfergeist mit dem sie gedacht, durch die naturtreue Wahrheit mit welcher sie ausgeführt sind. Ohne auf übermenschliche Formen Anspruch zu machen, fesseln uns jene Göttergestalten durch die Natürlichkeit ihrer Stellungen, ihrer Gliederung und ihres Faltenwurfs; selbst der Ausdruck der Züge spricht uns aus gleichem Grund, naturwahr und ruhig obwohl in ungewohnter Erhabenheit, im einzigen erhaltenen Kopf dieser Statuen und in den mancherlei Werken an, die uns hauptsächlich aus Grabreliefs das reine Gefühl altattischer Kunst vor Augen führen. Es ist der ungetrübte Hauch griechischen Geistes, der in jenen Meisterwerken, von warmem Naturgefühl und vollendeter Technik gleichmäfsig beseelt, sich verkörpert hat. Er bewegt sich auf einer Höhe, auf welcher nur sehr wenig Ueberreste antiker Kunst daneben erwähnt werden können. Etwa der barberinische Faun, die Venus von Melos, der belvederische Torso lassen ihrer verschiedenen Kunstperioden ungeachtet als Werke eines gleich lebensvollen und gleich naturwahren Meifsels sich nennen, während andre Kunstwerke gefeiertster Geltung, den belvederischen Apoll und die mediceische Venus nicht ausgenommen, bei einer fast blendenden Vollendung vom Lebenshauch jener echt griechischen Marmorwerke nur in geringerem Grade berührt sind.

Die gedachten, dem östlichen Giebel des Parthenon entnommenen, Statuen sind mit hypothetischen Angaben ihrer vormaligen Gestalt und Umgebung in der beifolgenden Abbildung (Taf. II) dargestellt. Es sind die Nebenfiguren einer Handlung, die im verlorenen Mittelstück des gedachten Giebels sich bewegte. Als erste Figur derselben giebt sich der Ueberrest ei-

nes dem Meer entsteigenden Sonnenwagens (*a. b*) zu erkennen; nur die ausgebreiteten Arme des Gottes ragten mit dem jetzt zerstörten Haupte desselben hervor aus den Wellen, während sein Zweigespann vorauseilender Rosse sichtlicher war. Diesen schäumenden Rossen zugewandt folgt eine liegende Jünglingsfigur (*c*), bei mangelnden Händen und Füſsen ohne sichtliche Spur ihrer vormaligen Handlung und Bedeutung, das Löwenfell ausgenommen, das dieser Figur zur Unterlage dient und ihrer Erklärung auf Herakles oder Theseus zur Stütze gereicht hat; andre Deutungen derselben wurden durch ihre Lage veranlaſst, nach der man an einen Fluſsgott oder auch an den attischen Heros Kephalos dachte. Hierauf folgt die Gruppe zwei sitzender Frauen (*d. e*), deren eine den Arm auf die Schulter der andern legt; mit Wahrscheinlichkeit hat man in ihnen den berühmtesten Frauenverein griechischer Kunst, die eleusinische Göttin und ihre Tochter, vermuthet. Der Sitzenden trat eine dritte Frau (*f*) entgegen, deren Bewegung und Gewandwurf den eiligen Lauf bezeugt, mit welchem sie den thronenden Göttinnen nahte; obwohl Kopf und Hände auch von ihr nicht erhalten sind, ist es passend befunden worden die göttliche Botin Iris als Ueberbringerin einer Götterbotschaft in ihr zu erkennen.

Diesen fünf oder sechs Figuren des linken Giebelendes gegenüber befanden sich die fünf Figuren, welche vom Ende des rechten Giebels uns übrig geblieben sind. Vom äussersten Ende ist ein zweiter Pferdekopf (*m*) erhalten, dessen gesenkte Richtung dem untergehenden Sonnengott (*e*) angehörte, wie der aufwärts gerichtete Kopf am linken Ende dem eben aufgehenden galt. Weiter nach innen hinein folgten die drei weiblichen Statuen (*h. i. k*), deren Verwandtschaft durch in einander greifende Gruppirung so schön angedeutet ist. Im Schoſs einer sitzenden Frau, deren Kopf fehlt, liegt eine andre von mächtigem Gliederbau ausgestreckt; schwesterlich jener ersteren angeschmiegt, wie eine ähn-

liche Gruppe aus Polygnot uns berichtet wird ([54]). An keiner von beiden sind die Hände erhalten; doch stimmt die erhobene Rechte der ersterwähnten zu ihrer feierlichen Stellung und Bedeutung. Man hat diesen ernsten Schwesterverein auf Schicksalsgöttinnen gedeutet, und da eine dritte ähnliche Frauengestalt schwesterlich in ihrer Nähe sitzt, so hat man, nicht überzeugend aber auch nicht unwahrscheinlich, den Dreiverein der Schicksalsgöttinnen, nach griechischem Ausdrucke die drei Mören, in ihnen erkannt.

Alle diese Erklärungen sind manchem Wechsel unterworfen gewesen und es ist dabei niederschlagend bekennen zu müssen, dafs die erhabensten Trümmer der alten Kunst nur als Musterbilder einer gottähnlichen Menschengestalt, nicht als sprechender und unzweifelhafter Ausdruck ihres mythischen und poetischen Gegenstands uns vor Augen liegen. Die göttliche Ruhe der hier dargestellten Personen mochte für beide Enden der Darstellung hier sowohl als auf dem entgegengesetzten Giebel um so angemessener befunden worden sein, je mehr die handelnden Personen im Mittelpunkte des Ganzen in lebendiger Bewegung erschienen. Eine gründliche Erklärung dieser ruhigen und entfernten Zuschauer ist daher ohne die muthmafsliche Kenntnifs des uns verlorenen Mittelbildes nicht möglich; eben so wenig als ohne Kenntnifs des Hauptgegenstandes im westlichen Giebel eine genaue Erklärung der äufsersten Figuren gelungen wäre. Wir haben demnach vor allen den Spuren zu folgen, nach denen Vermuthungen über die vormalige Ausfüllung dieses Tempelgiebels sich aussprechen lassen.

Aus Pausanias ist die bereits erwähnte Thatsache bekannt, dafs an einem der Parthenonsgiebel Athenens Weltstreit mit dem Meergott, am andern aber die Geburt der Göttin dargestellt war. Dieses einfache Zeugnifs ist anfangs unbedenklich angenommen worden, dergestalt dafs die ersten Erklärer welche eine Her-

stellung dieses Giebels versuchten ([55]) die leibhaftige Geburt der tritonischen Jungfrau dargestellt glaubten, wie der Mythos seit Hesiod aus dem gespaltenen Haupt des Vaters Zeus sie entsprossen wufste. Es ist jedoch einleuchtend, wie unerfreulich dieser Gegenstand der nach Schönheit strebenden Kunst sein mufste; in statuarischer Abrundung überdies bot die Darstellung der kleinen Göttin an oder über dem Haupt ihres Erzeugers auch für die technischen Bedingungen der Plastik wesentliche Schwierigkeit dar, wonach es denn nicht zu verwundern ist, dafs angesehene Forscher ([56]) den Worten des Pausanias eine freiere Deutung gaben. Jene Schwierigkeiten verschwanden, das Unerfreuliche des Gegenstandes war zur erhebendsten Aufgabe umgewandelt, wenn jene sogenannte Geburt der Athener nicht buchstäblich den ersten Augenblick ihres Lebenslichts, sondern in freierem Ausdruck die erste Erscheinung der neugeborenen Götter im versammelten Kreis der Olymposbeherrscher bezeichnen sollte. Alte Dichterstellen, namentlich ein homerischer Hymnus sind hierauf bezogen worden ([57]), und aus der Akropolis selbst hat neuerdings ein Friesrelief als festliche Darstellung eben jenes Moments, als Erscheinung der Göttin in zahlreichster Götterversammlung, sich kund gegeben ([58]). Aber eben jenes Friesrelief vom Tempel der ungeflügelten Siegsgöttin macht es minder wahrscheinlich, dafs derselbe Gegenstand aus der Mythologie der athenischen Göttin an mehr denn Einem Tempel der Akropolis dargestellt worden sei, und wie der buchstäbliche Ausdruck des Pausanias von Athenens Geburt und Kindschaft auf deren Wachsthum und auf ihr Erscheinen im Rathe der Götter anwendbar sei, ist weder von Cockerell in seiner Herstellung des Giebels (no. 3) noch von Müller erwiesen worden der ihm folgte.

Man hat daher wohl auf den schlichten Sinn des uns gegebenen Zeugnisses zurückzugehn und anzunehmen, dafs wirklich Athenens Geburt aus dem Haupte des Zeus den hochanstreben-

den Mittelpunkt des Giebels einnahm. Ohnehin mufste der Sinn jenes Mythos in eben dem Grad Anerkennung erheischen, in welchem die bildliche Sprache desselben derb und wunderlich ist: der Himmelsgott Zeus, nach Homers Ausdruck ein Wolkensammler und Schleuderer alles Gewitters, mufs vom blitzenden Feuer des Hephästos durchzuckt und gespalten werden um Minervens, der höchsten ätherischen Göttin, erhabenen Lichtglanz zu erzeugen (59). Dieser handgreifliche Sinn der Naturlegende von Minervens Geburt mochte dem allerdings derb ausgedrückten Mythos ein geheiligtes Ansehn verschaffen und dessen unverhüllte Darstellung dem Kunstsinn attischer Augen erträglicher machen. Hiefür spricht denn noch manche besondere Erwägung. Zuvörderst die Analogie andrer Götterentstehungen die im religiösen Bilderreichthum des Phidias ausführlich dargestellt waren: so sah man am Sockel der Parthenos die Geburt der Pandora, am Fufsgestell des olympischen Zeus die Geburt Aphroditens abgebildet. Sodann die Unmöglichkeit den seltsamen aber höchst sprechenden Mythos von Athenens Geburt, sollte er überhaupt sichtlich werden, anders als in seiner typisch gewordnen Natürlichkeit, nach dem Buchstaben der Legende, vor Augen zu legen, wie denn auch noch mancher andre altattische Mythos derben und seltsamen Inhalts in die Tempelbildnerei überging. Für jene derb natürliche Darstellungsweise fehlt es uns aber auch an Zeugnissen nicht; sie sind uns erhalten in zahlreichen Vasengemälden altattischer Kunst (60), denen als Mittelpunkt das stets wiederkehrende Bild einer dem Haupte des Zeus leibhaftig entsteigenden Pallas angehört. Eine der attischen Malerei so geläufige Vorstellung konnte der Plastik allerdings nicht bequem sein, die jedoch mancher ähnlichen Vorstellung z. B. der Bacchusgeburt auf ähnliche Weise sich fügen mufste; daher denn auch jenem leibhaftigen Geburtsbild der Pallas in der That nichts entgegen stand, wenn die Legende von ersten Lichtblick der gefeierten Göttin

des Parthenon über den Pforten ihres Gebäudes überhaupt prangen sollte. Wie geeignet sie dazu war, giebt endlich noch aus der versteckten Bedeutung des mehrerwähnten Mythos sich zu erkennen; denn es ist keinem Zweifel unterworfen, dafs Athene Parthenos, die wehrhafte Göttin die zu Donner und Sturmgewölk ihres Vaters Zeus Aegis schwingt, seinem Haupte entsprossen hiefs als eine ihm physisch verwandte Göttin. Der Mythos aber von ihrer Geburt gilt ihrer kriegerischen Gestalt und Bedeutung ganz hauptsächlich und war ganz vorzüglich angemessen im Gegensatz der Athene Polias Pallas Athenen, ihrem Namen nach die speerschwingende Jungfrau, den Bekennern ihres Glaubens augenfällig zu machen.

Dürfen wir nun mit Sicherheit die Annahme aussprechen, dafs in der verlornen Mitte des Giebels Athene dem Haupte des Zeus entsteigend dargestellt war, so kann es nicht fehlen, dafs für die Hauptgruppe, welche zugleich die höchste des ganzen Bildes war, für den thronenden Zeus und für die Göttin auf seinem Haupte, der Mittelpunkt des Ganzen unter der Spitze des Giebels gewählt war; etwa in ähnlicher Weise wie ein auf denselben Mythos bezügliches Vasenbild (no. 4), vielleicht selbst auf Anlafs des Parthenongiebels, den Zeus sitzend auf einem vorzüglich hohen Throne darstellt. Von hier aus haben wir denn in sanfter Abdachung diejenigen Gottheiten uns zu denken, die mit der Geburtsscene Athenens oder mit ihrem sonstigen Mythos und Götterdienst in nächster Berührung standen. Ein Versuch diese Gottheiten namhaft und augenfällig zu machen, wie er in einer französischen Zeichnung Quatremères (no. 2) vorliegt, ist darum unglücklich ausgefallen, weil die fehlende Figurenzahl zu gering vorausgesetzt, die Auswahl der Gottheiten aber ohne sonderliche Kenntnifs attischen Religionswesens angestellt ward. So gewagt es scheinen mufs dem ganzen verlorenen Hauptbild ohne ein anderes Zeugnifs, als dafs es Athenens Geburt dar-

stellte, näher bezeichnen zu wollen, so sind doch im Mythos selbst und in andern noch übrigen Kunstdarstellungen desselben Anhaltspunkte genug gegeben um wenigstens die Mehrzahl der untergegangnen Figuren noch gegenwärtig namhaft machen zu können (*[1]). Der fehlende Giebelraum, der füglich ein Dutzend verlorener Figuren noch fassen konnte, konnte zunächst die Gottheiten der Geburtshülfe nicht entbehren; die gewöhnliche Geburtsgöttin, Artemis oder Ilithyia, und der Geburtshelfer des Zeus, Hephästos, mufsten nahe bei dem Göttervater vorhanden sein. In Verbindung dieser vier Gottheiten durften auch manche andre nicht fehlen, deren sonstige Verwandtschaft mit dem Athenadienst anerkannt ist; namentlich in Athen war Poseidon sowohl als Apollo ihm nahe verknüpft und durch mancherlei Beziehungen lag es nahe den somit bezeichneten sechs Gottheiten eine gleiche Anzahl hinzuzufügen, dergestalt dafs mit Hermes und Hestia, Ares und Aphrodite, Hera und Demeter, welche letztere schon früher (*d*) erkannt ward, die heilige Zwölfzahl olympischer Gottheiten dargestellt war. Die Andeutung dieser Figuren in unsrer skizzenhaften Zeichnung (no. 1. *n*—*x*) führt den Beweis wenigstens dafür, dafs in dem östlichen Giebel Raum für sie alle vorhanden war, und die Zwölfzahl von Göttern, die grofsentheils bei der dargestellten Handlung nicht entbehrt werden konnten, trägt in sich selbst den Beweis für die Wahrscheinlichkeit unserer Ansicht. Willkürliche Auswahl der dargestellten Gottheiten ist an einem so feierlichem Orte wie der Giebelraum des Parthenon einer ist nicht vorauszusetzen, und indem sich durch diese Erwägung die Annahme früherer Herstellungsversuche widerlegt, mufs jede sonstige Vermuthung sich empfehlen, durch welche die vormalige Gestalt des Giebelbilds in Einklang mit den religiösen Satzungen des alten Athens erscheint.

Der Umweg dieser Erörterungen über den seltsamen Mythos, der im verlorenen östlichen Giebelraum des Parthenon

dargestellt war, wird uns in den Stand gesetzt haben die Bedeutung der köstlichen Marmorwerke näher zu würdigen, welche als Eckfiguren jenes für uns untergegangene Mittelbild umschlossen. Vom grofsen Eindruck, welchen die erste Regung der zum Segen Athens und des Weltalls neuerschaffenen Göttin im Kreise der Götter hervorbringen mufste, ist in den vorhandenen Statuen kaum eine Spur uns erhalten. Die bebende Erwartung des Schmiedegotts, ob er dem Göttervater für sein gespaltenes Haupt werde büfsen müssen, mochte sich dort mit dem Freudenruf der Geburtsgöttin Artemis mischen, Hermes der Spötter einen ironischen, Poseidon einen vom Wettstreit der Göttin fürchtenden Zuschauer abgeben, die Götterkönigin Here neben Ares und Hestia für den Frieden des Olympos Besorgnisse hegen und wiederum andererseits Apollo und Dionysos, letzterer etwa mit Aphrodite gesellt, über die Zukunft des Olymps sich besprechen.

In allen diesen Göttergestalten, deren nahe Beziehung zur neuen Göttin sowohl als zur olympischen Zwölfzahl einleuchtend ist, läfst sich ein mannichfaltiger und sehr lebendiger Ausdruck denken; dagegen es ganz natürlich ist, dafs an den äufsersten Figuren des Giebelbilds (und diese nur sind auf uns gekommen) die Aufregung der Hauptpersonen einer beschaulichen Ruhe Platz machte. Lebendig, aber nicht eigentlich zur Handlung gehörig, ist die Figur des Sonnengotts (*a*), der an der linken Ecke des Giebels mit dem Ungestüm seiner Rosse (*b*) aus Meereswellen hervortrat: des Helios der Alles höret und anschaut, bei Athenens Geburt der unfehlbarste Zeuge, zugleich aber auch nach dem Kunstgebrauch gleichzeitiger Werke ein zur Einfassung des Ganzen dienlicher Ausdruck geordneten Zeitenwechsels ([62]), den Tag anhebend ganz wie am anderen Ende desselben Bildes die niedersinkende Mondgöttin ihn beschliefst (*l. m*), ohne dadurch die Darstellung des Ganzen in nächtliche Zeit zu ver-

setzen. Mit der Haupthandlung verknüpfter, aber eben defshalb um so ruhiger sind die in steigender Höhe auf Helios und Selene folgenden Statuen. Ihr Verhältnifs zu den Mittelfiguren und ihre dadurch bedingte Deutung mag in jenen beiden Figuren uns halb gegeben und halb verloren sein, die als zwei bekleidete weibliche Torsen auf uns gekommen sind. In der etwas besser erhaltenen, die als sechste Figur der linken Seite zu denken ist (*f*), wird mit Wahrscheinlichkeit Iris vorausgesetzt; die leichtfüfsige Götterbotin mochte beauftragt sein, Athenens glücklich erfolgte Geburt den entferntesten Göttermächten zu verkünden. Sie eilt den Gottheiten verborgener Erdkraft zu; als solche sind uns hauptsächlich Demeter und Kora bekannt, und eben diese, die jeder Athener auch unbenannt im Ausdruck der zwei Göttinnen kannte, sind auch fast unfehlbar in den zu einander traulich gesellten zwei sitzenden Frauengestalten (*d. e*) zu erkennen, die jener vermuthlichen Iris zunächst sich befanden. Noch eine dritte Gottheit, welche jenen zwei eleusinischen Göttinnen verbunden zu sein pflegt, wird in ihrer Nähe ungern vermifst, und es ist daher nicht unwahrscheinlich, dafs die bewunderungswürdige Jünglingsfigur, welche zwischen jenen Frauen und dem Sonnengott sich befand (*c*) weder einen Flufsgott, noch auch den attischen Helden Kephalos ([93]) oder Theseus, sondern vielmehr den jugendlichen Gott eleusinischer Weihungen den Iacchos ([94]) vorstellen möge, wie er im Glanz seiner Jugendblüthe, ein Frühlingsgott den Göttinnen des Wachsthums eng verbunden, aus dem Festgesang eleusinischer Eingeweihten uns bekannt ist. Des Thyrsus oder Gefäfses zu geschweigen, das im halb erhobenen rechten Arm diese Figur als Weingott bezeichnen konnte, wird die Deutung auf Iacchos begünstigt durch die ganz ähnliche Figur eines ruhenden Dionysos am athenischen Monument des Lysikrates ([95]); aber trotz aller dieser Gründe kann man bei fortgesetzter Betrachtung der mehr heroischen als zärtlichen Körper-

formen sich schwer entschliefsen dem zärtlichen Weingott lieber als einer Heldennatur sie beizumessen, wie denn der erste und oberflächlichste Anblick dieser Figur und selbst ihres Kopfes (66) bei Vielen dafür entschied sie für einen Herakles zu halten. Mit dieser Deutung ist auch mehr denn Ein Nebenumstand wohl vereinbar: theils die behaglich ruhende Stellung, in welcher man den nach der irdischen Mühsal selig geniefsenden Helden gern darstellte, theils auch die Löwenhaut, auf welcher er ruht und die man nur ungern für zufällig hält. Wie aber läfst Herakles im Kreise der Götter an jener Stelle sich denken, an der am natürlichsten Dionysos von uns erwartet wird? Vermuthlich so, dafs Dionysos als eine der verlorenen Mittelfiguren den eleusinischen Göttinnen ganz nahe dargestellt, Herakles aber diesen letzteren als Lehrling ihrer Mysterien, als Verkündiger derselben in Attika, hauptsächlich auch als erklärter Liebling Athenens beigesellt war. Hiedurch rechtfertigt sich auch die vom Mittelpunkt abgewandte Richtung, die nicht wohl dem nahen Sonnenwagen, wohl aber der Abgeschlossenheit der Mysterien sich zurechnen läfst (67) und darauf auch in der Voraussetzung eines Iacchos bezogen werden müfste. Befremdend bleibt vielleicht der Umstand, dafs der in den Heraklessagen von Pallas Athene bis zur Zärtlichkeit geschützte und gepflegte Held hier schon im Augenblick ihrer Geburt unter den Göttern anwesend ist; doch kann dieser Umstand durch manchen ähnlichen Anachronismus künstlerischer Laune, überdies aber durch Vasenbilder entschuldigt werden, in denen Herakles ebenfalls ein unverkennbarer Zeuge von Athenens Geburt ist (68).

Aus den Spuren des rechten Giebelendes scheint zuvörderst die Erscheinung der geflügelten Siegsgöttin (*g*) sich zu ergeben, die aus der Ferne des Göttergewimmels sich nähern mochte, um ihrer neugebornen Herrin sich zu Dienste zu stellen; dieser dichterische Gedanke, der kaum geborenen höchsten Gottheit

alle vor ihr vorhandene oder denkbare Siegeskraft gleichsam zum Angebinde ihrer Erscheinung zu weihen, war der alten Kunst keineswegs fremd, sondern ist uns sogar in einem Werk attischer Kunst, in dem bereits erwähnten Gefäfsbild (no. 4) erhalten, welches schon vorher dem Bilde des Parthenongiebels verglichen ward und im Besitz der verlorenen Mittelgruppe desselben uns zu sein scheint. Der Siegsgöttin die Athenens Dienerin wird, ihrer Abstammung nach (als Tochter der Styx und des von Athene besiegten Giganten Pallas) einer dämonischen Unterweltsmacht, reihen schicklich die Schicksalsmächte die Mören sich an, die in drei uns erhaltenen Frauengestalten vorausgesetzt werden. Es ist eine sitzende Frau (*h*), deren vorwärts gehaltene Arme füglich ein Gespinst halten und als Weberin Klotho sie bezeichnen konnten. neben ihr folgen die beiden Schwestern (*i. k*), in grofsartiger aber ansprechender Ruhe zusammengruppirt; sie im Augenblick von Athenens Geburt von der tödtlichen Verrichtung, vom Abschneiden des Lebensfadens ruhen zu sehn, das vielleicht durch ein Beiwerk angedeutet war (**), bildet für uns keinen Widerspruch gegen die hergebrachte Deutung dieser Gruppe. Ergreifend wie wenig andre des Alterthums bildet dieselbe einen so schönen als bedeutsamen Gegensatz zu den cerealischen Mächten am entgegengesetzten Ende, und schliefst zugleich mit der niedersinkenden Figur der Nachtgöttin zum Gesammteindruck des düstern Hintergrunds dunkler Naturmächte sich zusammen, deren gefürchtete Herrschaft Pallas-Athene als neuerstandene Lichtgöttin zu mildern verheifst.

Erst in diesem Zusammenhang des mächtigen Giebelbildes dürfte den Eckfiguren, die uns daraus übrig geblieben sind, ihr vollkommnes Verständnifs erwachsen können. Ihr düsterer Ernst, ihre abgeschlossene Ruhe mochten im Gegensatz des um die neugeborene Göttin versammelten Jubels noch eindringlicher werden; aber auch die zerstörten Mittelfiguren, an und für sich

die wichtigeren des ganzen Kunstwerks, wurden bei einem so wohl berechneten Ganzen gewifs erst durch die uns erhaltenen Neben- und Eckfiguren in ihr vollkommenes Licht gesetzt. Es war ein religiöses Welt- und Schöpfungsdrama, von welchem in diesen erhabenen Trümmern uns einige mächtige Spuren erhalten sind; dargestellt durch den Himmelsgott Zeus, der zur Vollendung des Schöpfungsakts die Göttin des höchsten Lichtes aus seinem umwölkten Haupte gebiert. Um ihn versammelt bei jenem grofsen Weltereignifs sich nicht nur der ganze Kreis olympischer Himmelsgötter; auch die entfernteren und geheimeren Göttermächte, die düsteren Sprossen alter Titanenherrschaft, werden bei solchem Anlafs zugleich mit den dienenden Götterboten gewaltsam aufgeregt. In ungestörter Bewegung bleiben nur Helios und Selene; die festgegründete Ordnung der Tageszeiten wird durch keinen erweiterten Götterkreis mehr geändert. Was aber werden die Erdmächte, was die Göttinnen geheimer Weihe Demeter und Kora, was ihr erster göttlicher Eingeweihter Herakles sagen, wenn ihnen nun Iris die Götterbotin Athenens Geburt berichtet? Was werden die Schicksalsmächte forthin vermögen, wird Klotho noch spinnen, Atropos den Faden noch abschneiden dürfen, wenn Nike die Siegsgöttin von ihnen geht und allen künftigen Sieg Pallas-Athenen zu eigen giebt? Fragen dieser Art mufsten vom Standpunkt attischer Religion aus eröffnet, es mufste der Blick des Beschauers auf alle Bezüge des Kultus gelenkt, aller mächtigsten Götter Verhältnifs zur Göttin Athens angeregt und dargelegt werden, um Priester und Weise zugleich mit der schaulustigen Menge am grofsen Kunstwerk des Parthenongiebels geniefsen und das gewaltige Schöpfungsbild zum Ruhm ihrer Burggöttin wirken zu lassen.

Dritte Vorlesung [70].

Niobe.

Hiezu die Abbildung Tafel III.

Der äginetische Tempel und Athens Parthenon haben der Kunstgeschichte zwei Statuenreihen überliefert, mit deren Werth und Umfang keine andere den Vergleich aushält. Sichere Denkmäler des edelsten Tempelschmuckes, originale Kunstwerke der edelsten griechischen Kunst, handelnd verschlungene Heroen- und Göttergestalten, wie jene beiden Statuenreihen es sind, haben wir aus dem klassischen Alterthum sonst nicht aufzuweisen. Vergleichbar jedoch ist ihnen in mehr denn Einer Beziehung die Familie der Niobe, deren Betrachtung zugleich geeignet ist von den Werken des Onatas und Phidias in die würdige Folgezeit ihrer Kunstgenossen, in des Skopas oder Praxiteles Werkstatt uns einzuführen.

Die berühmten Statuen, die auf den Niobemythos sich beziehen, haben mit jenen umfassendsten Skulpturen der griechischen Plastik zuvörderst den Umstand gemein, daſs ihre zahlreichen Marmorbilder aus einer einzigen Fundgrube stammen. Es war im Jahr 1583 als das erhabenste Bild heroischen Schmerzes, Niobe im Kreis ihrer von Apoll und Dianens Geschoſs bedrohten oder getroffenen Kinder in der Marmorpracht zahlreicher Statuen aus römischen Trümmern hervorging. Als Fundort dieser Statuen wird ungenau, obwohl von Zeitgenossen [71],

eine Vigna aufserhalb des Thores S. Giovanni angegeben; dagegen urkundlich versichert ist, dafs die Entdeckung auf einem Grundstück geschah, welches neben der noch gegenwärtig sogenannten Villa Altieri auf dem Wege von S. Giovanni nach S. Maria Maggiore, mithin auf den äufsersten Enden des esquilinischen Hügels lag. Die Ausbeute dieser Marmorbilder, funfzehn an der Zahl, ward nicht hoch geachtet; der Cardinal Medici, nachheriger Grofsherzog Ferdinand von Toskana, zahlte nicht mehr als 450 oder, dem Kaufbriefe nach, 800 römische Thaler dafür, einen Preis der nicht hinreichen würde eine einzige der gefundenen Statuen neu anfertigen zu lassen. In seiner auf dem Pincio belegenen Villa Medici wurden diese Skulpturen aufgestellt (12) und bewundert, bis seit dem Jahr 1770 in der Grofsherzogl. Gallerie zu Florenz eine würdige Aufstellung ihnen zu Theil ward. Domenichino, Guido Reni und andre berühmte Maler machten von dem heroischen Charakter der Niobe und ihrer Töchter häufigen Gebrauch für die eklektischen Werke ihrer Kunst (13). Winckelmann bezeichnet die vorzüglichsten jener Statuen als die vollendetsten Frauengestalten, die aus dem klassischen Alterthum auf uns gekommen waren. Eine begeisternde Schilderung der einzelnen Statuen ist von dem Standpunkt ästhetischer Kunstbeschauung durch Goethe herbeigeführt worden, und es blieb nun der neuesten Zeit aufbehalten diese berühmten und umfassenden Kunstdenkmäler im Zusammenhang kunstgeschichtlicher und kunsterklärender Kenntnifs zu würdigen.

Der Fund, welcher den in Florenz zusammen gereihten Statuen der Familie der Niobe zu Grunde liegt, soll aus nur funfzehn Statuen bestanden haben. In dieser Zahl war eine Ringergruppe einbegriffen, die zu der übrigen Statuenreihe nicht gehört und in der Villa Medici auch nicht mit ihr aufgestellt war; sie zählte angeblich für zwei Figuren, daher denn der übrigen Statuen, die Hauptgruppe gleichfalls für zwei gezählt in sich begreifend,

nur dreizehn sein würden (74). Dennoch bildeten in der Villa Medici ebenfalls funfzehn Statuen die Familie der Niobe. Es waren zuvörderst drei demselben Fund angehörige vermeintliche Töchter Niobe's, die man richtiger als Muse, Nymphe und Psyche (79) benennt; jene zwei ersteren sind auch in unsre Gypse übergegangen (80). Niobe selbst (*h*), sechs ihrer Söhne (*bcdlnq*) und vier ihrer Töchter (*fgik*), gröſstentheils sehr wohl erhaltene (81) Statuen füllten nächstdem (die Gruppe der Niobe hier als Ein Stück gerechnet) die Zahl jener dreizehn Figuren reichlich aus, die durch den Erzieher (82) des jüngsten Sohnes (*m*) auf vierzehn, durch Hinzufügung eines zur Leibesübung der Niobiden gerechneten Pferdes (83) auch in der römischen Aufstellung auf funfzehn anwuchs.

In mannigfacher und gröſstentheils leicht verständlicher Bewegung, vor den Göttergeschossen sich flüchtend (*bcdfg*) oder in Aengsten des nahen Todes bereits sich quälend (*gl*), zum Theil schon leblos (*q*) oder durch Mitgefühl wenigstens für den Augenblick erstarrt (*k*), sind alle jene einzelnen Figuren der Gruppe beigeordnet, welche durch Umfang, Höhenverhältniſs und ergreifenden Ausdruck in jedweder Weise der Aufstellung, und so auch in der auf unsrer Tafel befolgten giebelförmigen Begrenzung, die Mitte der übrigen Statuen bildet. Es ist das göttergleiche Bild Niobe's, welche das übermüthig erkannte Glück ihres zahlreichen Muttersegens von rächenden Göttern bedroht sieht, getroffene oder fürchtende Söhne und Töchter um sich versammelt erblickt und in naher Erwartung unfehlbaren Untergangs wenigstens das jüngste ihrer Kinder zu retten sucht. Königlich erhebt sie mit der linken Hand das Gewand, während sie mütterlich mit der Rechten das ihr angeschmiegte Mädchen umfaſst. Augen und Lippen sind zu Thränen geneigt, aber die angeborene Hoheit giebt vereint mit dem Muttergefühl im Momente des äuſsersten Schmerzes ihr Fassung zugleich und Erhebung. Ihr Uebermuth

ist gebrochen, aber ihr aufwärts schauender Blick noch immer den Göttern entgegengewandt, von denen das Unheil kommt; der Götter Gewalt endlich erkennend, aber auch unverzagt ihren Pfeilen entgegentretend; wie sie den donnernden Blitzen des Zeus bei Sophokles entgegenrief: „Ich komme, was rufst du mich?" (⁸⁰).

Dem Verdienst dieser vielbewunderten Gruppe zunächst stehn die ältesten Töchter Niobe's (*fg*); beide sind eiligen Laufes zur Mutter gewandt, in ihrer Bewegung aber hauptsächlich dadurch unterschieden, dafs eine von ihnen ihre Verzweiflung, wie vom Pfeile bereits getroffen, durch Wendung des linken Arms nach dem Nacken und durch Erhebung des Hauptes uns kund giebt, während die andre in ihrer Haltung sowohl als im mächtigen Faltenwurf als noch unverletzte Königstochter erscheint. Noch eine dritte Tochter (*k*), die man geneigt ist der Mutter zunächst auf ihrer andern Seite sich zu denken, steht jener eilenden Schwester in eigenthümlichem Reiz gegenüber; doch ist die Betrachtung dieser Figur, wie alle übrigen des ganzen Statuenvereins, allzu abhängig von dem Verständnifs ihrer vormaligen Anordnung und Bedeutung, als dafs wir, statt in der Beschauung des Einzelnen fortzufahren, uns nicht lieber begnügen sollten vorerst einen Blick auf das Ganze zu werfen. Durch vorzüglichen Kunstwerth der Ausführung vermag überdies aufser den genannten drei Marmorwerken nur der jüngste Sohn Niobe's (*n*) uns zu fesseln, während die mindere Vollendung des Meifsels an den Originalen der übrigen augenfällig ist (⁸¹). Die dadurch verrathene römische Abkunft aller oder der meisten dieser Statuen haben erfahrene Künstler selbst durch den Marmor bestätigen wollen, der für pentelisch gilt, nach Andern aber carrarisch sein soll (⁸²); noch sicherer zeugen manche Besonderheiten dafür, die ein griechischer Künstler sich nicht erlaubt hätte. Die Vernachlässigung der abgewandten Seiten (⁸³), hauptsächlich aber der völlige Mangel des allerdings dem Auge nicht sichtlichen

linken Beines im knieend sterbenden Jüngling (*l*) ist dahin zu zählen; aber auch eine aus römischen Werken nicht unerhörte Sitte, die Sitte besonders gearbeiteter und eingesetzter Köpfe (⁸⁴) ist dieser ganzen Statuenreihe gemein, dergestalt dafs selbst Niobe und ihre älteste Tochter nicht davon ausgeschlossen sind. Dafs eine dieser letzteren (*f*) kein Urbild sei, ist ohnehin klar aus einer ungleich vollendeteren vatikanischen Wiederholung derselben Statue (⁸⁵); einen ähnlichen Beweis führte für Niobe selbst schon Winckelmann, indem er einen nach Rufsland gegangenen Kopf derselben hoch über den Kunstwerth der florentinischen Statue stellt (⁸⁶), und wie sehr würde endlich der Kunstwerth aller dieser Statuen noch sinken, wenn der vollendetste Jünglingskörper griechischer Kunst, der sogenannte Ilioneus zu München (⁸⁷), in Ermangelung besserer Deutungen fortfahren müfste ein Niobide zu heifsen!

Unser Glaube an die Originalität der florentinischen Statuen ist hiedurch erschüttert; aber auch ihre Vollständigkeit mufs bezweifelt werden. Zuvörderst spricht der ungleiche Kunstwerth der zugleich gefundenen Marmorbilder dagegen, dann aber auch die ungleiche Zahl von sechs Söhnen und vier Töchtern der Niobe, eine Zahl, welche der mythischen Erzählung von Niobe's und Amphion's Geschlecht in keiner ihrer Lesarten entspricht. So sind denn auch die Höhenverhältnisse dieser Statuen keineswegs geeignet, ohne Voraussetzung anderer jetzt nicht mehr vorhandener Werke als ein vormals abgeschlossenes Ganzes gedacht zu werden. Aus allen diesen Gründen wird es nothwendig von der Betrachtung der Statuen die uns geblieben sind auf die Annahme und Erkenntnifs eines vollendeteren und vollständigern Urbilds zurückzugehn und die Erkenntnifs desselben auf dem Umweg der Forschung zu suchen, zunächst durch näheres Eingehn in Niobe's mythischen Sagenkreis und in die darauf bezüglichen sonstigen Werke altgriechischer Kunst.

Der Mythos der Niobe (88) ist einerseits mit dem lydischen Königshause des Tantalos ihres Vaters, andererseits mit dem ihres Gemahls, des thebanischen Königs Amphion, verknüpft. Abstammend aus göttlichem Geschlecht und Göttern, namentlich auch Latonen, befreundet (89), war sie stolz auf die Herrschaft Thebens, das König Amphion beim Klange von Hermes' Saiten mit Mauern umzogen hatte, stolzer jedoch auf die Fülle des Muttersegens, der in zahlreichen Söhnen und Töchtern ihr blühte, während Latona nur Eines Sohnes und Einer Tochter sich erfreute. Wie aber Sonne und Mond ein nächtliches Siebengestirn überstrahlen, so ward auch Thebens Verehrung den Kindern Latona's, Apoll und Dianen, zugewandt. Niobe, betroffen zugleich und verletzt, vertreibt das Volk von den neuerbauten Altären und achtet es nicht, als Manto, des Sehers Tiresias Tochter, sie warnt gegen Götter zu freveln. Einen Augenblick geniefst sie ihres Triumphs, mit einem Uebermuth der aller Göttermacht, den Donner des Zeus nicht ausgenommen, zu trotzen wähnt, der aber gebrochen wird, als ihre sämmtlichen Kinder (90) den tödtenden Pfeilen Apolls und Dianens erliegen. Ihr Gemahl Amphion wählt sich freiwillig den Tod (91); die unglückliche Mutter weilt auf dem Grab ihrer Kinder, bis sie in Lydien landesflüchtig wieder erscheint und durch Erbarmen der Götter zum thränenden Fels auf der Höhe des Sipylos wird.

Dieses inhaltreiche Sagengespinst hatten längst vor Ovid's ausführlicher Schilderung Homer und die Tragiker behandelt. In berühmten Versen der Ilias verweist Achill den aller Speise entsagenden (92), um den verlorenen Sohn untröstlichen Greis Priamos aufs gröfsere Unglück Niobe's, der sechs Söhne und sechs Töchter starben und der die Bestattung der Kinder versagt blieb bis erst neun Tage nachher statt des versteinerten Volks die Götter selbst sich der Leichenpflicht unterzogen. Dem majestätischen Dichtergeiste des Aeschylos war derselbe Stoff reichhal-

tig genug um in drei aufeinander folgende Dramen ihn zu vertheilen (**); Niobe auf dem Grab ihrer Kinder sitzend, verhüllt und schweigend, während mehr denn Ein Chorgesang sich um sie bewegte, bildete den vielbewunderten Mittelpunkt dieser Dramen, in denen der Untergang von Niobe's Kindern nicht einmal dargestellt, nur berichtet war. Sophokles aber, der Liebling der Grazien, fand selbst in diesem schreckbarsten Ereignifs der Sage einen ansprechenden Stoff für seine von Niobe benannte Tragödie (**); es war nicht allzu schreckbar, um nicht die Schönheit der Jünglinge und die furchtbare Fassung der Mutter erhaben wirken zu lassen: der Mutter die in dem Donner des unterirdischen Zeus einen nach allem erlittenen Entsetzen sie selbst vernichtenden Götterruf entgegenkommend erkannte.

Jener Untergang der Kinder Niobe's enthielt unter allen Zügen des ganzen Sagenkreises nicht nur den höchsten Ausdruck menschlichen Schmerzes, sondern zugleich auch den glänzendsten Beweis von Apollo's und Dianens Gewalt; auf ähnliche Weise wie aller Ernst der Tragödie den Alten ein heiliges Festspiel war, gab jenes tragische Ende der Niobiden zugleich die Verherrlichung der delphischen Gottheit kund. Aus einem wie aus dem anderen Grund fand denn auch die bildende Kunst denselben furchtbaren Stoff häufig anwendbar; dergestalt jedoch dafs nicht nur die Niederlage eines den Göttern verhafsten Geschlechts, sondern auch die sinnliche Fülle eines ihnen verwandten Heroenlebens furchtbar zugleich und erfreulich hervortrat. Ausnahmsweise konnte das Leichengewühl der getödteten sieben Söhne und sieben Töchter Dreifüfsen des rächenden Apollo zum Schmuck gereichen, wie denn ein pompejanisches Wandgemälde (**) uns davon Zeugnifs giebt; im Allgemeinen jedoch war nur der drohende, nicht der wirklich erfolgte Tod den Künstlern willkommen die eine Darstellung des Niobemythos bezweckten. Der Kampf streitender Eindrücke und Gefühle, der Gegensatz von

blühender Schönheit und tödtlicher Erstarrung, von Lebensfreude und Todesangst, von Selbsterhaltung und angeborenem Heldensinn machte eine so zahlreiche Versammlung jugendlicher Figuren, allen furchtbaren Anlasses ungeachtet, zu einer der würdigsten Gegenstände der bildenden Kunst. Den grofsen dadurch gegebenen Umfang finden wir denn auch besonders für Compositionen einer grofsen räumlichen Ausdehnung benutzt: für griechische Vasenbilder (⁹⁶), von denen ein in Apulien neuentdecktes uns vorliegt (no. 2-7), noch häufiger aber für Marmorplatten römischer Gebäude und Sarkophage (⁹⁷). In diesen genügte die Vorderseite zur Darstellung der Todesscene, während die Querseiten nebenher sich zu Episoden jugendlicher Kraftübung oder geschwisterlicher Sorgfalt, ein langes und niedriges Deckelbild aber zur Ausbreitung der Leichen, zur Darstellung der vollendeten göttlichen Strafe sich eignete. In einer ähnlichen Zusammenstellung mehrerer Momente mochte der Untergang der Niobiden an einem Bauwerke dargestellt sein, dessen Bildnereien in Rom allbekannt waren; im Tempel des palatinischen Apollo, nahe am Haus der Cäsaren, war eine der Pforten mit erhobener Elfenbeinarbeit jenes Gegenstandes geschmückt, während der entgegengesetzte Eingang in ähnlicher Weise einen andern Triumph Apollo's, die Niederlage der nach Delphi eingedrungenen Gallier, zeigte (⁹⁸). Rechnen wir hiezu die statuarischen Ueberreste verwandten Bezuges, die auch aufser den florentinischen Statuen in nicht geringer Anzahl auf uns gekommen sind (⁹⁹), sämmtlich jedoch als Wiederholungen jener Statuenreihe sich betrachten lassen, und gedenken wir andererseits manchen Niobidenbilds das auf Werken geringen Umfangs (¹⁰⁰) uns erhalten ist, so steht uns sogleich mit der Kenntnifs des Mythos der Niobe ein Blick in die Fülle der darauf bezüglichen Werke der alten Kunst zu Gebote, der uns zum gründlicheren Verständnifs unserer Statuen zu führen verheifst.

Zugleich wird es uns von Nutzen sein, den Besonderhei-

ten des mythischen Berichts mit steter Vergleichung des Vortheils nachzugehn, den sich der dichtende oder bildende Künstler davon versprach und den dieser letztere bald für malerische und plastische Breite, bald für die gröſsere Abgeschlossenheit statuarischer Werke benutzte. Ein solcher Hinblick auf das verschiedene Verhältniſs der Kunstgattungen macht jeden einzelnen in den Kunstwerken berührten und zu deren Verständniſs gehörigen Umstand des Mythos in höherem Grade uns wichtig. Zuvörderst die Zahl der Kinder, die bei Homer auf sechs Söhne und sechs Töchter angegeben ist, seit den Zeiten der Tragiker aber fast ohne Ausnahme auf sieben Kinder beiderlei Geschlechts gesteigert war; nicht nur die Heiligkeit der Siebenzahl in den Sagen und Festen Apollo's mochte Anlaſs dazu gegeben haben, sondern auch die Uebereinstimmung jener gedoppelten Zahl mit der üblichen Personenzahl des scenischen Chors (141). Wie die Tragödie, und namentlich Sophokles, den Umfang der plastischen Darstellung bedingt haben mochte, so ist der Einfluſs scenischen Vorgangs auch auf die Einheit des Orts und auf die dazu erforderliche Vereinfachung der Handlung und ihrer Anläſse nicht zu verkennen. Scenischer Vorgang wenigstens mochte auch den Schauplatz, auf dem unsere Statuenreihe zu denken ist, dahin bestimmen, daſs wir in deren Hintergrund, wie in den meisten Tragödien, das Königshaus uns zu denken haben; aus diesem ist Niobe mit einigen ihrer Töchter so eben herausgetreten, als das sichtliche Verderben im Anblick der Söhne und anderer Töchter sie überrascht, die zum väterlichen Obdach sich flüchten wollen. In den Anläſsen dieser Flucht wie in der Art ihrer Schilderung muſsten freilich Dichtung und Plastik wesentlich von einander abweichen; doch mag die Ausspinnung des Vorgangs, nach welcher bei Ovid erst die Söhne, dann bei deren Leichenfest auch die Töchter getödtet werden, erst römischer Zeit angehören, und wenigstens der gleichzeitige Tod sämmtli-

cher Kinder beiden Geschlechts, der an tragischem Eindruck und bildlichem Reiz jede andre Gestalt der Sage wesentlich übertrifft, konnte im Drama des Sophokles eben so gut als in unserer Statuenreihe vorausgesetzt worden sein. Mit dem zusammengedrängten Anblick dieses plastischen Werks läfst noch mancher andere Zug der Sage sich wohl vereinigen, namentlich der dafs die Jünglinge, wenn nicht in fernem Gebirg auf der Jagd [99], doch im weiteren Umkreis des Königshauses, bei Leibesübungen zu Pferd und zu Fufs beschäftigt, von Apollo's Pfeil getroffen wurden; eine Annahme, welcher (mancher Nebenscene des Todesbildes auf andern Kunstwerken zu geschweigen) der ungleiche Boden entspricht, auf welchen die Jünglinge sich bergan zur schützenden Kadmea drängen. Die Begrenzung flüchtender und von tödtlichen Pfeilen bereits getroffener Brüder und Schwestern mufste bei solchem Gedränge der Flucht rings um das Königshaus mannigfache Gruppen aufopfernder Sorgfalt versammeln, wie sie von Vater und Mutter, Erzieher und Pflegerin, hauptsächlich aber vom gegenseitigen Verhältnifs der Geschwister ausgehen konnten; hievon giebt nicht nur die göttliche Mutter unserer Statuenreihe, sondern noch manche andre schön und innig gedachte Gruppe auf Reliefs und Gefäfsbildern (no. 2-5) Zeugnifs, und manche Gruppe der Art mag schon der attischen Bühne, manche vielleicht auch unserer Statuenreihe, als sie noch vollständig war, angehört haben. Diese letztere Meinung wird uns durch manches Kunstwerk nahe gelegt, in welchem Figuren dieser Statuenreihe zu einer gefälligen statuarischen Gruppirung benutzt worden waren, und es bleibt dann nur zu fragen, ob eine solche Benutzung dem Urbild ursprünglich war, oder erst nachahmungsweise aus diesem hervorging [103]; jenes scheint nach einer bei Soissons gefundenen Gruppe mit dem Pädagogen und Niobe's jüngstem Sohne [104], dieses bei einer Vatikanischen Gruppe des ältesten Niobiden und einer jüngeren Schwester der Fall zu sein [105]. Die grofse Durchbil-

dung griechischer Werke verpflichtet uns hiebei zur strengsten Unterscheidung dessen nicht nur was der Poesie besser als statuarischen Werken, sondern auch dessen was gesonderten plastischen Gruppen mehr als einer Reihe von Statuen passen könnte. So ist denn auch Apoll's und Dianens Gegenwart bei einer Darstellung ihrer furchtbaren Rache nach Maſsgabe der Kunstgattungen bald fast unentbehrlich, bald wenigstens zulässig, bald aber auch überflüssig und störend. Auf dem mehrgedachten apulischen Gefäſsbild (no. 6. 7) senden beide strafende Gottheiten von der prangenden Höhe ihres Wagens herab die furchtbaren Pfeile; in Reliefs, die als Nachbilder palatinischer Thürverzierung ganz füglich sich denken lassen (¹⁰²), erscheint Apollo zu Fuſs als siegreicher Schütze von einigen Opfern seines Zornes umgeben, und in ähnlichen späteren Werken stehn auch wohl der ganzen Scene die beiden Urheber des Unheils zur Seite (¹⁰³). So kann auch in statuarischer Sonderung Apoll mit Dianen vereint ein Paar rächender Gottheiten kunstreich darstellen, das Jedermann ohne Schwierigkeit, wie auf andre gefeierte Strafgerichte derselben Götter, auf Niobe's und ihrer Kinder Verderben beziehen darf (¹⁰⁴), und doch wäre eben diese Gegenwart der rächenden Gottheiten neben der statuarischen Darstellung des ganzen von ihnen ausgegangenen Untergangs Niobe's und der Niobiden nicht wohl zu denken. Wer jene groſse von so viel Söhnen und Töchtern umgebene Trauernde sei, das wuſste auch ohne der Götter sichtliche Gegenwart jeder griechische Beschauer aus seinem Homer und aus seinem Sophokles; warum neben ihr weder Apoll noch Diana erschienen, das wuſste der Künstler sehr wohl, der in seinen Statuen die Hoheit Niobe's und die blühende Schönheit ihrer Kinder bis an die Grenzen des Erreichbaren brachte. Der Kunstbeschauer kann eben so wenig darum verlegen sein, wenn er zugleich nur sich fragt, welches der Apoll, welches die Artemis hätte sein können, deren

Göttlichkeit mit Niobe und ihren Kindern, wie die griechische Plastik beide vollendet hat, in die Schranken zu treten sich wagen konnte.

Diese Bemerkung widerlegt das Bemühen derjenigen, die es für möglich hielten im belvederischen Apoll oder in der ihm entsprechenden Diana von Versailles Statuen zu erkennen, welche nicht nur auf die Bestrafung der Niobe bezüglich, sondern auch zur florentinischen Statuenreihe der Niobe gehörig gewesen wären ([109]). Es ist aber besonders wesentlich hierüber einverstanden zu sein, bevor man die schwierige Frage über den ursprünglichen Zusammenhang und die vormalige Aufstellungsweise der auf uns gekommenen Statuenreihe ernstlich zu beantworten unternimmt. Manche dahin einschlagende Vermuthungen, namentlich die Aufstellung in Nischen ([110]) eines geschlossenen Trauersaals ([111]) können beim jetzigen Standpunkt der Kunstgeschichte übergangen werden, da gegen Nischen die verschiedene Grundform der einzelnen Statuen eben so sehr spricht als unsre Kenntnifs griechischer Gebäudeformen gegen ein Phantasiegebild der bezeichneten Art. Nachdem aber einmal jene Frage eröffnet war, so ward mannigfach über die Möglichkeit hin und her gedacht, unter welcher die uns bekannte Statuenreihe oder das Original derselben zum Schmuck eines griechischen Tempels gereichen konnte. Allgemein ward das Innere eines Tempels zu enge dafür befunden; eher schien eine Vorhalle oder ein Vorhof passend dafür, und die alsdann angemessenste Form schien den Verfechtern dieser Ansicht die eines Halbkreises ([112]). Unerhört ist diese Form für griechische Statuenreihen zwar nicht, wohl aber so selten ([113]) dafs es besonderer Umstände bedarf um sie der ungleich bezeugteren einer Giebelcomposition nachzusetzen. Auch würde dies von Niemandem so leicht geschehn sein, hätte man nicht die handgreifliche Gegenwart der strafenden Gottheiten zur Vollständigkeit

des gesammten Niobebildes allzu ungern vermifst. Sobald nun hievon nicht mehr die Rede ist, spricht alles für die vormalige Aufstellung in einem Giebel. Zunächst die verschiedene Höhe der uns übrig gebliebenen Statuen, welche von der erhabenen Mittelfigur der Mutter anhebend wenigstens nach dem linken Ende hin der allmählichen Abdachung des Giebels vollständig entsprechen und auch auf der entgegengesetzten rechten Seite hinlängliche Spuren einer ähnlichen Abdachung blicken lassen. Hiezu kommt ein geschichtliches Zeugnifs, sofern die Erwähnung des Urbildes unsrer Statuenreihe bei Plinius (114) richtig verstanden wird. Dieser Schriftsteller bezeugt die Aufstellung Niobe's und ihrer Kinder „in einem Tempel", nicht in der Vorhalle eines solchen, und wie man danach immer versuchen möge im Innern eines Tempels eine Aufstellung unsrer Statuen sich als möglich zu denken, der Versuch wird scheitern, bald an den Göttergestalten denen in abgerundeter Form die Gruppe der Niobe hätte entsprechen können, bald an der Schwierigkeit architektonischer Analogieen, während die Aufstellung in einem Giebelraum durch eine Menge ähnlicher Statuenreihen, zunächst durch die Giebelbilder Athens und Aegina's unterstützt wird.

Durch diese Denkmäler griechischer Giebelbildnerei angeregt ward die Anordnung der florentinischen Statuen in einem Giebelraum als Vermuthung eines in Rom lebenden deutschen Kunstfreunds von dem britischen Architekt Cockerell in einer geistreichen Zeichnung (115) anschaulich gemacht, auf welcher die uns vorliegende im Ganzen beruht; nur dafs die spätere Forschung eines Archäologen dabei benutzt ist, welcher vielleicht noch früher als es in Rom und Florenz geschah jenen treffenden Gedanken in Deutschland aussprach (116). Jede Herstellung solcher Art geht von der Gruppe Niobe's (*h*) mit ihrer jüngsten Tochter (*i*) aus, die schon durch ihr Höhenverhältnifs als natürlicher Mittelpunkt des Ganzen sich kund giebt. Zur Mutter gewandt eilt von der linken Seite

des Ganzen her, durch das Geschofs der Götter am nächsten bedrängt, eine wohl abgestufte Reihe flüchtender Töchter und Söhne. Vor allen andern die vom Pfeil Dianens bereits getroffene Tochter (*g*), dann ihre im eiligen Lauf, noch auf Hülfe verhoffend, dem Königshaus zugewandte Schwester (*h*). Diesen zwei Töchtern schliefsen, nach ihrem vorgedachten Höhenverhältnifs ohne Zweifel zusammengehörig, die Jünglinge in der Bewegung ähnlichen nach dem Mittelpunkt flüchtenden Laufes sich an. Der vorderste von ihnen (*d*) kennt keinen andern Gedanken als den der Flucht zugleich mit der Hoffnung des nahen Obdachs; jeden Rückblick fürchtend gewährt er sich einen scheinbaren Schutz, indem er vom Rücken aufwärts den Mantel über sein Haupt ausbreitet. Anders die beiden folgenden Jünglinge, die in einander entsprechender Stellung, der eine jedoch (*c*) in Vorderansicht, der andere (*b*) rückwärts gesehen, über bergigen Grund nach gleicher Richtung hin fliehen, aber entfernter vom Ziel und dennoch versuchter sind mit dem abgewandten Haupt nach der drohenden Gefahr noch einmal sich umzusehen.

Ungleich weniger als diese deutlich abgedachten Figuren sind diejenigen nachzuweisen, die auf der rechten Seite jener allgemeinen Flucht ein Gemisch von Tod und Bestürzung gegenüberstellten. Ihre Reihe hebt an von einer dritten (*h*), nach der gewöhnlichen Annahme der ältesten, Tochter; sie scheint die Pforten des väterlichen Hauses nur eben verlassen zu haben, um das Verderben zu erspähen das in ihrer Nähe sich kund giebt. Irgend ein furchtbarer Anblick, der ihren Augen oder wol gar ihren Schritten begegnet, mufs, sichtlich oder voraussetzend, den gesenkten Blick, die halberstarrte Stellung und die würdevolle Haltung ihres Gewandes erklären, welches zur Verhüllung gegen die sichtliche Gefahr, wenn nicht zugleich auch zur Deckung eines geliebten Körpers, von ihr ausgebreitet wird. Ihr zunächst wird in unserer Zeichnung ein aufs Knie

gesunkener Jüngling (*l*) trotzigen Ausdrucks gedacht; dagegen der ausgestreckt liegende bereits getödtete Bruder (*q*), den man gewöhnlich als Nebenfigur jener Jungfrau sich denkt, gröſseren Anspruch hatte die Ecke des Giebels zu füllen: ungleich passender und wahrscheinlicher als für beide Ecken durch Cockerell's Annahme zwei einander entsprechender, obwohl spurlos verschwundener, Fluſsgötter geschieht. Ein sechster Sohn bleibt übrig; es ist der jüngste (*n*), dessen Zusammenreihung mit der gleichzeitig gefundenen Statue des Pädagogen (*m*) durch die bei Soissons entdeckte und kurz vorher erwähnte Gruppe bestätigt wird. Das Höhenverhältniſs aller dieser Figuren ist für die Annahme eines Giebels keinesweges so überzeugend wie das der entgegengesetzten Seite, würde jedoch ohne Zweifel einleuchtender sein, wenn die Figuren vorhanden wären, die gegenwärtig ihm fehlen (117).

Als solche Figuren sind, da Amphion oder eine dem Pädagogen entsprechende Wärterin keine Spuren zurückgelassen haben, nur diejenigen Kinder der Niobe zu bezeichnen, welche zur Vervollständigung ihrer zwiefachen Siebenzahl in der uns bekannten Statuenreihe vergebens erwartet werden. Zwei dieser Figuren sind indeſs in der Nähe der florentinischen Statuen seit langer Zeit vorhanden; nicht unmöglich, daſs selbst ihr Fundort einer und derselbe mit jenen Statuen war. Eine derselben ist der auf beide Kniee niedergesunkene, eine auf dem Rücken erhaltene Wunde mit seiner Hand deckende, Jüngling (118), der sonst unter der Benennung eines sich spiegelnden Narcissus bekannt war (119); als eine zweite läſst die gebückte Gestalt (*p*) sich bezeichnen (120), die als flüchtige Niobide wohl gelten könnte, wenn auch dieselbe Figur in antiken Wiederholungen durch Schmetterlingsflügel zu einer Psyche geworden ist. Hiemit wären denn sieben Söhne der Niobe, von ihren Töchtern aber erst fünf nachgewiesen; es ist jedoch nicht sehr schwer

auch die zwei übrigen Töchter mit Wahrscheinlichkeit sich zu denken. Wenn der todt ausgestreckte Sohn eine Ecke des Giebels ausfüllte, so ist ihm gegenüber (*a*) auch eine ähnliche todte Tochter vorauszusetzen, wie sie aus Reliefdarstellungen der getödteten Niobiden ([121]) sich leicht ergänzt. Als noch eine siebente hieher gehörige hat man zu Füfsen des vordersten flüchtenden Jünglings (*d*) eine von ihm gestützte jüngere Schwester in einer Vatikanischen Replik jenes Jünglings scharfsinnig erkannt; da jedoch jene Jünglingsfigur füglich auch ohne die vielleicht erst später mit ihm gruppirte und die Linienhöhe der Giebelfiguren unterbrechende Schwester sich denken läfst, so ist es wahrscheinlicher die noch fehlende siebente Statue in einem Marmor zu suchen dessen Nachweisung uns nahe liegt: wir meinen die von den Erklärern bis jetzt unbeachtet gelassene, ihrem Charakter nach dem Statuenkreis der Niobe kaum vorzuenthaltende, weibliche Statue entsetzten und harrenden aber gefafsten Ausdrucks im Königlichen Museum zu Berlin ([122]).

Die Vollständigkeit die der Familie der Niobe aus dieser Nachweisung verwandter Kunstwerke erwuchs, mag den florentinischen Statuen nur aufgedrungen sein ([123]); was bezeugtermafsen in ihnen aus gemeinsamem Fundort stammt, ist umfassend genug um das vormalige Dasein eines Statuenvereins zu bezeugen, der in vollständiger Figurenzahl das grofse Kunstwerk im Tempelgiebel des Apollo Sosianus wiederholen sollte. Der Geschichte dieses Urbilds aller sonstigen Niobestatuen noch etwas weiter nachzugehn, sind wir nun in eben dem Mafse aufgefordert, in welchem die uns gebliebenen Trümmer jener Statuenreihe von Ruhm und Zusammenhang jenes Urbildes sich entfernen. Die kurze Erwähnung des Plinius giebt hierüber uns viel zu denken. Der Tempel den er erwähnt ist uns sonst nicht bekannt, kann jedoch seinem Namen nach kaum anders als von C. Sosius dem Freund des Antonius benannt sein, der in Asien

längere Zeit Prokonsul war ([124]). Kunstwerke von diesem Sosius als Beute nach Rom entführt kamen aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls aus Asien. Zu würdiger Darstellung des gefeierten Mythos forderte dort schon die heimische Geltung desselben, forderte vom beschneiten Sipylos her das trauernde Bild der verhüllt sitzenden Niobe auf, welches bei neulicher Wiederentdeckung auch unseren Zeitgenossen bald als ein Naturspiel des Felsens bald als hochragendes Kunstbild in Stein gehauen sich kund gab ([125]). Hiemit stimmt es denn wohl, dafs auch Skopas der vermuthliche Bildner der Niobe mehrere grofse Werke für asiatische Städte, namentlich für Ephesus und für das Grab des Mausolus ([126]), vollführte. In einem der zahlreichen Heiligthümer Apolls, die auf jener kleinasiatischen Küste sich befanden, möchte derselbe berühmte Künstler denn auch das Giebelbild ausgeführt haben, welches, in ähnlicher Weise wie am palatinischen Tempel ein anderes aus Chios, griechische Kunst und Sage an einem Tempel so rein hellenischen Götterdienstes verherrlichen sollte wie der des Apoll einer war. Dem Einfall als sei der behandelte Gegenstand dort in zwei Giebel vertheilt gewesen ([127]), läfst sich nicht Glauben schenken; wohl aber ist noch ein andrer Triumph Apolls in ursprünglichem Gegensatz mit dem Tode der Niobiden vorauszusetzen: vielleicht eben derselbe der an den Thüren des palatinischen Apollo sich vorfand, der Triumph über die keltischen Tempelräuber zu Delphi.

Der Zweifel den Plinius als einen Zweifel gleichzeitiger Kunstgelehrter erwähnt, ob Skopas oder Praxiteles Bildner der Niobe sei, wird durch griechische Epigramme zu Gunsten des Praxiteles verstärkt ([128]), ist jedoch im Zusammenhang griechischer Kunstgeschichte schon öfters für Skopas entschieden worden. Dafs Niobebilder beider Künstler jene zwiefache Ansicht veranlafsten, ist nicht anzunehmen; alle statuarischen Ueberreste dieses Gegenstandes führen auf ein einziges hochberühm-

tes Urbild zurück. Dem Praxiteles dasselbe beizumessen, findet in unserer sonstigen Kenntniſs über die Werke dieses Künstlers (129) wenig Analogie, da hingegen für Skopas auſser dem Zeugniſs der Alten und auſser der Spur asiatischer Abkunft des Werkes auch der uns bekannte Charakter sonstiger Kunstschöpfungen desselben Meisters entschieden hat (130). Wie Onatas in Bildern der Heldengröſse, wie Phidias in Göttergestalten unsterbliche Kunstgebilde uns hinterlieſsen, so scheint wenig Menschenalter darauf alle Regung menschlicher Leidenschaft ihre gleich würdevolle Behandlung hauptsächlich durch Skopas erhalten zu haben. Wie sein überschwenglicher Künstlergeist selbst die sinnliche Fülle neptunischer Schifffahrt und bacchantischer Lust mit dem Adel der Kunst beseelte, so ward auch beim Unglück der Niobe und ihrer Kinder das hohe Meer wogender Leidenschaft, das Amphions Haus überfluthet hatte, im Marmor des Skopas zum klaren See, in welchem die Hoheit der göttlichen Mutter, die Jugendfülle der Töchter und die von Sophokles besungene Heldenschönheit der Söhne sich spiegelten.

Auf diese Seelengröſse des Künstlers der Niobe, wie auf das künstlerische Verdienst ihrer Darstellung, kommt der Beschauer dieser Statuen gegenwärtig gewiſs nicht seltener zurück als in den Zeiten, in denen die neuere Kunst jenen Marmoren nachahmend sich hingab oder die ästhetische Kunstbeschauung in ausführlicher Betrachtung der einzelnen Statuen sich verlor. Beide Standpunkte, der des Studiums sowohl als jener andere einer sorgfältigen Beobachtung, behaupten allezeit ihnen Werth; zugleich aber ist es gestattet des gröſseren Vortheils uns dankbar bewuſst zu sein, den die gesteigerten Mittel heutiger Kunstgeschichte und Kunsterklärung uns gewähren. Wie am Schlusse des vorigen Jahrhunderts vortreffliche Analysen der florentinischen Niobe - Statuen mit der Aeuſserung endeten, kein griechisches Original sei vorhanden, um gegen die Ori-

ginalität der uns erhaltenen Niobe Einspruch zu thun, so ist der damals vermifste Mafsstab in den Parthenonsstatuen jetzt uns gegeben, und das Ansehn unsrer Niobestatue wesentlich dadurch geschwächt; da aber mit eben jener Ueberschätzung vorhandener Marmorbilder der Zweifel verbunden war, als hätten sie niemals ein ursprünglich abgeschlossenes Ganzes gebildet, so ist in der Würdigung des gesammten Kunstwerks uns reichlich ersetzt, was man durch scharfe Kritik der einzelnen Statuen vielleicht verloren zu haben wähnt. Auf ganz ähnliche Weise waren die Ansprüche heutiger Archäologie gegen eine zergliedernde Bewunderung der Form, und des Geistes schon öfters im Vortheil. Die Kenntnifs der Zeichnung nebst der dadurch uns näher gerückten Erkenntnifs der Formenschönheit bleibt nur eine der Seiten, durch die uns der Anblick alter Kunstwerke genufsreich wird. Eine andre ist in der Gefühlswelt ihres dichterischen Gehalts, eine dritte durch kunstgeschichtliche Würdigung uns gegeben, die im vergleichenden Besitz verwandter Kunstwerke, in scharfer Sonderung ihrer Gattungen, das eigenthümliche Gepräge jedes Kunstwerks uns darlegt; eine vierte endlich liegt in der antiquarischen Erklärung, die im Wechselspiel alter Sitten und Sagen die Ideenwelt uns erschliefsen mufs, durch welche das Kunstwerk veranlafst und jede Vollendung seiner Formen bedingt war. Zu so vielseitiger Betrachtung fordern die Kunstdenkmäler des Alterthums auf, dessen von der modernen Welt unerreichte Durchbildung ihm den Beinamen des klassischen sichert. Kein Bruchstück altgriechischer Kunst ist davon ausgeschlossen; doch ist uns für wenig einzelne Werke ein so reicher Stoff gegeben, wie er zum Verständnifs der drei gröfsten Statuenreihen unsres Denkmälervorraths uns vorlag und nach deren Muster zur Würdigung minder umfassender Werke antiker Plastik uns dienen kann.

Anmerkungen.

Zur ersten Vorlesung.

(1) Gehalten im Königl. Museum am 16. April 1844. Ueber die äginetischen Statuen (in Panofka's Verzeichniſs der Gypsabgüsse im Königl. Mus. no. 68—77) sind hauptsächlich zu vergleichen: Wagner's Bericht mit Anmerk. von Schelling. 1817. — Hirt in Wolf's Analekten Heft 3. S. 167. — Cockerell im Journal of Science and Arts. VI. no. 12. (Lond. 1819). — Thiersch in Böttiger's Amalthea I. S. 137 ff. — Goethe Kunst und Alterthum III. S. 116 ff. — Müller Aeginet. p. 108. Handb. §. 90. 3. Gött. gel. Anz. 1832. S. 1130. — Schorn Beschreibung der Glyptothek zu München no. 55—78.

(2) Auszüge der in den Jahren 1836 und 1837 gehaltenen Vorlesungen befinden sich unter andern in Kugler's „Museum".

(3) Für die Sammlung der Skulpturen und der bemalten Thongefäſse die von mir herrührenden Werke: Berlins Antike Bildwerke. Th. I. Berlin 1836. 8. Trinkschalen des Königl. Museums. Berlin 1840. fol. Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königl. Museums. Berlin 1843. fol. — Für die Sammlung der Terracotten: Th. Panofka Terracotten des Königl. Museums. Berlin 1842. 4. — Für die vertieft geschnittenen Steine der Königl. Gemmensammlung war die bis jetzt veröffentlichte erste Abtheilung von E. H. Tölken's „Erklärendem Verzeichniſs" schon früher (Berlin 1835. 8.) erschienen.

(4) Von diesem Gesichtspunkt ist die von mir gebildete und bis zum Jahr 1837 planmäſsig fortgesetzte Sammlung archäologischer Handzeichnungen ausgegangen, welche nach ihrem damaligen Bestand den archäologischen Apparat des Königl. Museums gegründet und zur Veröffentlichung meiner „Auserlesenen griechischen Vasenbilder" (Th. I. II. Berlin 1840. 1843. 4.) gedient hat. Vgl. Ueber eine Sammlung archäologischer Inedita (vorgelesen am 5. Febr. 1833 in der Königl. Akad. d. Wiss.) im Archäolog. Intelligenzblatt zur Allg. Lit. Zeitung 1833. S. 30—45.

(5) In Anerkennung dieses Standpunkts hat auch das Statut der Königl. Preuſsischen Museen dem für das gelehrte Verständniſs dieser Sammlungen und insbesondere zur Bildung eines archäologischen Apparats angestellten Archäologen die Sorge für Abformungen antiker Kunstwerke zugleich mit der für Zeichnungen und Abbildungen derselben zur Pflicht gemacht.

(6) Ueber den Tempel: Ionian Antiquities II. chap. 6. — Wagner Aeginet. Bildw. S. 217. — Cockerell im Journal of Science and arts. 1819. VI. no. 12. — Müller Handb. 80, II, 11. S. 59.

(7) Inschrift: Wagner S. 76 ff. Boeckh Corp. Inscr. no. 2139.

(8) Ebd. S. 81. Jetzt zur Schale ergänzt, in der Münchner Sammlung.

(9) Elfenbeinernes Auge, vermuthlich ebenfalls in München: Wagner Aeginet. Bildw. S. 81 ff.

(10) Altgriechischer Styl: Müller Handb. d. Arch. §. 91. 92.

(11) Kapitolinische u. Borghesische Götterzüge: Müller Handb. §. 96, 16.

(12) Dresdener Pallas: Müller Handb. §. 96, 6. In Panofka's Verzeichniſs der Gypsabgüsse no. 26.

(13) Diana von Portici: Müller Handb. §. 96, 9. Panofka no. 134.

(14) Pindar Ol. XIII, 21: τίς θεῶν ναοῖσιν οἰωνῶν βασιλέα δίδυμον ἐπέθηκε; vergl. Eurip. Ion. 191. Welcker Rhein. Mus. IV. 254. N. Rh. Mus. I. 7 ff.

(15) Etruskischer Giebel von Norchia, jetzt zerstört: Monum. d. Inst. I, 48. Abeken Mittelitalien S. 257 f.

(16) Bupalos: Plin. XXXVI, 4, 1. Vgl. Welcker Rh. Mus. IV. S. 258 f.

(17) Nach Cockerell a. a. O. VI. p. 873.

(18) Kydonia: Herodot III, 59.

(19) Hom. Il. XVII, 289: Ἱππόθοος ποδὸς ἕλκε.

(20) Achill: Thiersch Amalth. I, S. 160. Vgl. Welcker in Niebuhr's Rhein. Mus. III. S. 50.

(21) Gerhard, Berlins Bildw. Vasen no. 1004. Vgl. Panofka Tod des Skiron. Berlin 1836. 4.

(22) Schale, vormals dem Prinzen von Canino gehörig. Inghirami Gall. Omer II, 254. Müller Denkm. I, 44, 207.

(23) Diomedes und Aias in gleichem Kampf um den Leichnam mit Aeneas und Hippasos (vgl. Ἱππασίδης Ἀπισάων, getödtet durch Lykomedes: Il. XVIII, 348).

(24) Thiersch Amalthea I. S. 141 ff.

(25) Hom. Il. XVII, 543 ff.:

ἂψ δ' ἐπὶ Πατρόκλῳ τέτατο κρατερὴ ὑσμίνη,
ἀργαλέη, πολύδακρυς· ἔγειρε δὲ νεῖκος Ἀθήνη,
οὐρανόθεν καταβᾶσα· προῆκε γὰρ εὐρύοπα Ζεύς,
ὀρνύμεναι Δαναούς· δὴ γὰρ νόος ἐτράπετ' αὐτοῦ.

(26) Bogenschütz, einem Hopliten beigesellt, nach der von Müller Handb. S. 68 aus Pindar Isthm. V, 27. Eur. Herc. f. 158 belegten Sitte.

(27) Glaukos: Hom. Il. XVII, 140 ff.

(28) Aeneas: Il. XVII, 484 ff.

(29) Durch Lanzenwurf fallen: Euphorbos von Menelaos, Phorkys von Aias, Schedios und Leokritos (XVII, 306. 344.) u. A. m. In der Ergänzung sind Pfeile vorausgesetzt.

(30) Die voraussetzlichen Umrisse der äuſsersten Figuren sind in unserer Zeichnung weiter ausgeführt, dagegen der von Cockerell unerklärt gebliebene Untertheil einer gesunkenen Figur hinter Telamon bei uns fehlt.

(31) Herakles als Bogenschütz, wie auf thasischen Münzen. Im Gigantenkampf ist er immer so gedacht (Apollod. I, 6, 2) und dargestellt (Auserles. Vss. II, S. 19); neben Telamon auch in Terracottabildern von Hesione's Befreiung: Campana Opere di plastica tav. XXI.

(32) Herakles vor Troja, in diesen Statuen allgemein anerkannt, besonders nachgewiesen durch Hirt (Wolfs Annal. II. S. 167 ff.).

(33) Oïkles nach Müller.

(34) Lampon, Klytios, Hiketaon wurden als Namen von Laomedon's Söhnen (Apollod. III, 12) auf diese Statuen von Hirt S. 201 f. angewandt.

(35) Hesione: Hirt a. a. O. S. 199. Vgl. Schorn 72 e.

(36) Zeus Panhellenios: Theoph. de sign. pluv. p. 419. Müller Aeginet. p. 148.

(37) Pausan. II, 30, 4.

(38) S. Elias: Scharnhorst Annali d. Inst. I. p. 211. Vgl. besonders Stackelberg Apollotempel. Beilage 3. Ann. d. Inst. II. p. 319.

(39) Die Säulenhöhe des äginetischen Tempels beträgt 10½ halbe Durchmesser, die des Parthenon (Ol. 83—85) 12, die der Tempel zu Pästum 8; der äginetische steht also mitten inne. Die Tempel zu Agrigent, vermuthlich aus Therons Zeit (Ol. 73, 1—76, 4), haben 9 bis 10 Moduln.

(40) Herodot III, 59: *τῶν νηῶν καπρίους ἐχουσέων τὰς πρώρας ἠκρωτηρίασαν καὶ ἀνέθεσαν ἐς τὸ ἱρὸν τῆς Ἀθηναίης ἐν Αἰγίνῃ.*

(41) Herodot VIII, 64: *ἔδοξε δέ σφι εὔξασθαι τοῖσι θεοῖσι καὶ ἐπικαλέσασθαι τοὺς Αἰακίδας συμμάχους.*

(42) Spes: seit Claudius.

(43) Namentlich der Aphrodite. Vgl. meine Venere Proserpina. Fiesole 1827. 8. Ueber Venusidole in den Abh. d. Kgl. Akademie von 1843.

(44) Als Keren fafste sie Thiersch (Amalth. I, 147), durch die als antik vorausgesetzte geballte Bewegung der Hand dazu veranlafst.

(45) Athene Polias zwischen Demeter und Kora: Stackelberg Gräber d. Hell. S. 43. Vgl. meine Abh. Ueber die Minervenidole Athens (Berl. Akad. 1842) I. Anm. 6. Taf. I, 1.

(46) Damia und Auxesia: Herod. V, 82. Paus. II, 30, 5. Müller Aegin. p. 170 ff.

Zur zweiten Vorlesung.

(47) Gehalten im Königl. Museum am 23. April 1844. Vergl. über die Giebelbilder des Parthenon: Memorandum on the subject of the Earl of Elgin's pursuits in Grece 1815. Deutsch von Böttiger. — Stuart Alterth. D. U. I. S. 362 ff. — Visconti deux mémoires 1816 und in den Opere varie III. p. 84 ff. — Quatremère Lettre à M. Canova. 1818. Monumens restitués I, p. 1 ff. — Leake Topogr. D. U. S. 294 ff. — Cockerell: Descr. of the Marbles in the British Mus. part. VI. pl. 1—12 und 21. Lond. 1830. 4. Vgl. Elgin and Phigalia

Marbles (1833. 12). I. p. 233 ff. II. p. 1 ff. — Millingen in den Annali d. Inst. IV. p. 197 ff. (Vergleichende Zusammenstellung der verschiedenen Deutungen.) — Bröndsted Voyages. II. p. X. XI. — Müller Handb. §. 111. 2 c. Denkm. I. Taf. 26. 27. — In Panofka's Verzeichnifs der Gypsabgüsse im Kgl. Museum. no. 45. 47. 48 — 52.

(48) Vgl. meine Abh.: Ueber die Minervenidole Athens in den Abh. d. Königl. Akad. von 1842. und meinen Prodr. S. 120 ff. Müller Pallas-Athene (Allg. Encyklop. III, 10) §. 7. ff.

(49) Pausan. I, 24, 5: ὅσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν. Vgl. Leake Topogr. S. 279 ff. Stuart D. U. I. S. 429 ff.

(50) Carreysche Zeichnungen im Königl. Kupferstichkabinet zu Paris, abgebildet bei Stuart. Vgl. Müller Denkm. a. K. I, 27, 121.

(51) Weber'scher Kopf: Kunstblatt 1824. Aug. no. 23. Müller Denkm. I, 27, 122. Der Ilissos auch unter den Abgüssen: Panofka Verz. no. 45.

(52) Lord Elgin's eigne Schätzung seiner Marmore belief sich auf 74000 Pfund; Hamilton hatte sie auf 60800, Payne Knight 25000 geschätzt, der Kaufpreis beruhte auf Lord Aberdeen's Schätzung. Verglichen wurde dabei der hohe Kaufpreis der phigalischen Reliefs (15000 Pfd.) und der geringe der Aegineten (6000), wie auch die mit 20000 Pfd. bezahlte Townleysche Sammlung. Vgl. Böttiger Elginsche Erwerbungen S. 51 ff. Stuart D. U. I. S. 364 ff.

(53) Marbles in the British Mus. VI. pl. VIII. p. 6. 15. Vgl. Stuart D. U. I. 433.

(54) Paus. X, 29, 2: Ἀνακεκλιμένη Χλωρὶς ὑπὸ τῆς Θυίας γόνασιν.

(55) Quatremère Monumens restitués I. p. 1 ff. Vgl. Stuart D. U. I, 431 ff. und die Zeichnung no. 2. unsrer Tafel II.

(56) Müller Handb. §. 118 c. S. 105. Denkm. no. 120; eine von Cockerell (Marbles VI. pl. 21. p. 15 ff., demnach auf unsrer Tafel II. no. 3.) ausgeführte, aber bereits von Barbié du Bocage geäufserte Ansicht (Stuart D. U. I, 431).

(57) Hom. Hymn. 28. von Müller a. a. O. Es ist aber dort vielmehr auf der Götter Gegenwart im Augenblicke der Geburt hingewiesen (vs. 4. 6.): τὴν αὐτὸς ἐγείνατο μητίετα Ζεὺς σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς . . . σέβας δ' ἔχε πάντας ὁρῶντας.

(58) Rofs Akrop. v. Athen S. 9. Gerhard Ann. d. Inst. XIII. p. 61 ff. tav. E. Ueber die zwölf Götter (Abh. d. Kgl. Akad. 1840) Taf. IV, 2.

(59) Forchhammer Geburt der Athene. Kiel 1841. 4.

(60) Gerhard Vasenbilder I. Taf. I—IV. Hievon ist das vormals Beugnotsche, jetzt dem Herzog von Luynes gehörige, Gefäfs (Taf. III. IV) auf unserer Tafel II. no. 4. wiederholt.

(61) Wie aufser Quatremère's und Cockerell's Versuchen (no. 2. 3.) in einer nicht bekannt gewordenen Zeichnung Bröndsted's versucht worden ist, wo unter andern auch Prometheus, Aphrodite Urania und Tyche (Ἀγαθὴ

Τύχη) vorausgesetzt werden (Voyages II. p. XI). Noch ein Ergänzungsversuch, von Lord Elgin's Zeichner Lusieri angegeben (Elgin and Phig. Marbles. I. p. 241), beruht auf Cockerell's Ansicht; in die Götterversammlung war dort auch Pan gezogen.

(62) Aehnlich angewandt am Fufsgestell des olympischen Zeus (Paus. V, 11, 3. Ueber die zwölf Götter Taf. III, 2) und noch auf spätrömischen Sarkophagen. Vgl. Welcker Zeitschr. S. 87.

(63) Bröndsted's Gedanke (Voyages II. p. XI).

(64) Nach Welcker's (Zeitschr. S. 208) in meinen Auserles. Vasenbildern I. S. 19 f. weiter begründeter Ansicht; eben dahin einschlagend ist die von Reuvens versuchte Benennung eines Pan.

(65) Monument des Lysikrates: Müller Denkm. I, 37, 150 *a*. Zuerst von Walpole verglichen (Travels 1802. p. 413).

(66) Den Kopf glaubte Cockerell in dem Herkuleskopf des Cnejus (Stosch pl. 23) nachgebildet zu finden.

(67) Wie auch Dionysos als Unterweltsgott im beigefügten Vasenbild (no. 4.) der Minervengeburt durch rückschauenden Blick von den übrigen Gottheiten unterschieden ist.

(68) Gerhard Auserl. Vas. I, 5. S. 11. 30. 48. Henzen Ann. d. Inst. XIV. p. 97 f. Am deutlichsten in der dort erläuterten Vase des britischen Museums: Monum. d. Inst. III, 44. 45. Lenormant et de Witte Élite céramogr. pl. LXV, 4.

(69) Etwa durch eine Spindel, wie auf dem Humboldt'schen Relief (Welcker Zeitschrift Taf. III, 10).

Zur dritten Vorlesung.

(70) Gehalten im Königl. Museum am 30. April 1844. Zu vergleichen über die Familie der Niobe: Winckelmann Gesch. der Kunst V. 13. VI, 2, 9. VIII, 2, 14. — Fabroni Diss. sulle statue appart. alla favola di Niobe. Fir. 1779. fol. — H. Meyer in Goethe's Propyläen II, 2. 3. — Schlegel Bibliothèque univers. 1816. Littér. III. p. 109 ff. — Welcker Zeitschrift S. 588 ff. — Zannoni Gall. di Firenze. Statue I, 1—15. II, 76. — Thiersch Kunstepochen S. 315. 368 ff. — Wagner im Kunstblatt 1830. no. 51. — Müller Handbuch §. 126. Denkm. I. Taf. 33. 34. — Welcker Rhein. Museum IV, 233 bis 308. — Die Gypsabgüsse in Panofka's Verzeichnifs no. 78—90.

(71) Flaminio Vacca no. 74, schon von Fea (Miscell. p. 85 f.) berichtigt. Vergl. Fabroni l. c. p. 20. Wagner a. a. O. no. 52.

(72) Eine Ansicht der damaligen Aufstellung in einem Halbkreis giebt Montfaucon Antiq. II, 55. p. 107. nach Perrier Stat. Rom. (1638) tav. 87.

(73) Winckelmann Werke II S. 245. 250. Propyläen II, 1, 51. (Guido Reni).

(74) Nach urkundlichem Zeugnifs bei Fabroni p. 20: *Queste sono il numero delle statue 15, computato l'allotta per doi, e la Niobia (Niobe) per doi.* Aufserdem war ein Torso als unbrauchbar in der Vigna zurückgeblieben.

(75) Psyche: Fabroni tav. XII. Gall. d. Fir. I, 7. Wagner Kunstbl. no. 54. Welcker Rhein. Mus. IV, 264.

(76) Die Muse und die Nymphe: in Panofka's Verzeichnifs no. 83. 88. Ueber die erstere vgl. Fabroni tav. XI. Gall. di Firenze I, 5. Wagner a. a. O. no. 53. I. („Melpomene ?"). Welcker Rh. M. IV, 263. Ueber die Nymphe: Fabroni tav. XIV. Gall. di Fir. I, 8. Schlegel l. c. p. 124 (Erato). Wagner n. 53. II. Welcker IV, 263 (Anchirrhoe).

(77) Neu ist der Kopf des Pädagogen (*m*), und einer der Jünglinge (*d*) ist überarbeitet; aufserdem fehlen nur Arme, Hände und Füfse. Vgl. Meyer Amalthea I, 273 ff. Wagner no. 52. 53.

(78) Die von Schlegel und Thiersch bezweifelte Echtheit dieses Pädagogen ist neuerdings durch die Gruppe von Soissons (Anm. 104) bestätigt worden. Vgl. Welcker Rhein. Mus. IV, 283.

(79) Pferd: Gall. di Fir. St. II, 80. p. 131 ff. Nach Fabroni p. 15 ohnweit des Meeres bei Magliano gefunden, obwohl von Wagner zur Familie der Niobe gerechnet. Vgl. Anm. 117.

(80) Ἔρχομαι, τί μ' αὔεις; Zugleich das Todeswort des Dichters: Diog. L. VII, 28. Suid. v. αὔεις.

(81) So ward, bei allem Glauben an die Originalität der genannten vier Statuen, schon in den Propyläen II. S. 59—71 unterschieden.

(82) Carrarischer Marmor, wahrscheinlicher als pentelischer: nach dem Gutachten eines Künstlers bei Schlegel a. a. O. p. 129. Nur der älteste Sohn und die sogenannte Erato sind von parischem Marmor.

(83) Propyl. II, 1, 87. Danach ward geschlossen, nur der todte Sohn sei von allen Seiten sichtlich gewesen.

(84) Winckelmann G. d. K. VII, 1, 12. So in den Musen von Montecalvo (Hyperb. Stud. I. S. 149).

(85) Panofka Verzeichnifs no. 105; das Versehen der Erklärer des Vatikans, sie für ein Dianenbild zu halten, ist von Clarac verbreitet. Vgl. Beschreib. von Rom II, 2. S. 50. Welcker Rhein. Mus. IV. 249 f. — Vielleicht aus Palast Colonna herrührend (vgl. ebd. S. 250. Fea zu Winck. II. p. 200).

(86) Winckelm. G. d. K. IX, 2, 30. Welcker Zeitschr. S. 596 f. Soll in Polen „auf dem Gute des Fürsten Radziwill in Nemeroff" sich befinden, nach Köhler's Aussage (Welcker Rhein. Mus. IV. 245, 2. Vgl. 246, 4).

(87) Ilioneus oder Ialysos (nach Thiersch Epochen S. 366): Wagner Kunstbl. 1830. no. 56. V. Vgl. 1828. no. 43. Schorn Glyptothek no. 125. Müller Handb. S. 117. Denkm. I, 34 E.

(88) Mythos der Niobe: Hom. Il. XXIV, 603 ff. Apollod. III, 5, 6. s. Hygin. fab. 9. Ovid. Met. VI, 155.

(89) Niobe's und Latona's Freundschaft hatte Sappho besungen; auf einem herkulanischen Monochrom ist sie dargestellt (Millin Gall. 138, 515: Artemis spielend mit Niobe's Töchtern).

(90) Nach einer andern Sage, der die uns erhaltene Gruppe nicht widerspricht, blieb die jüngste der Töchter, Chloris, am Leben (Hygin. fab. 9. Vgl. Paus. II, 21, 10: Chloris und Amykla).

(91) Nach Hygin ward auch Amphion als Tempelstürmer von Apoll getödtet.

(92) Homer. Il. XXIV, 603 ff.

(93) Welcker Aeschyl. Trilogie S. 341 ff. Droysen Aeschylos S. 485 ff.

(94) Welcker Aesch. Tril. S. 347.

(95) Museo Borbonico VI, 18. 14. Welcker Rhein. Mus. IV, 252.

(96) De Witte Cab. Durand no. 19. Welcker Rhein. Mus. IV, 239 ff.

(97) Welcker Zeitschr. S. 591 ff. Rhein. Mus. IV, 257 f.

(98) Propert. II, 31, 13:

altèra dejectos Parnassi vertice Gallos,
altera moerebant funera Tantalidos.

(99) Statuarische Repliken: Welcker Rhein. Mus. IV, 245 ff.

(100) So die Niobidengroppe eines geschnittenen Steins: Impronte d. Inst. I, 74. Müller Denkm. I, 34, 142 *D.*

(101) Siebenzahl: Welcker Rhein. Mus. IV. 255 ff. Zweimal sieben Choreuten statt zweimal sechs führte Sophokles ein (Suid. Σοφοκλῆς. Schneider att. Theaterwesen S. 118).

(102) Auf dem Kithäron nach Apollodor, auf dem Sipylos nach Hygin.

(103) Wie auch Welcker (Rhein. Mus. IV, 304) bezweifelt.

(104) Gruppe bei Soissons gefunden: Rochette Mon. pl. 79. Welcker Rhein. Mus. IV. 260.

(105) Vatikanische Gruppe, zuerst nachgewiesen von Canova. Vgl. Beschr. Roms II, 2, 173. Wagner no. 56. IV. Welcker IV. 259.

(106) So das Albani'sche Relief: Fabroni tav. 17. Zoega Bass. II, 104. Welcker Zeitschr. S. 206. Vgl. Fea indic. no. 537. Beschr. Roms III, 2, 510.

(107) So im Vatikanischen Sarkophagrelief: Pio-Clem. IV, 17. Millin Gall. 141, 516.

(108) Wie für den belvederischen Apoll und die ihm entsprechende Diana von Versailles von Visconti, Hirt und Andern gemeint worden ist.

(109) Dagegen Feuerbach Belved. Apoll. S. 261 ff.

(110) Nischen: Propyläen II, 1, 88 ff.

(111) Trauerhaus: Tölken Basrelief S. 176. Vgl. Feuerbach S. 265.

(112) Wagner Kunstblatt no. 57 ff. In ähnlicher Weise waren die florentinischen Statuen bereits anfangs in der Villa Medici zusammengereiht; vgl. oben Anm. 72.

(113) Welcker Rhein. Mus. IV. 275 ff.

(114) Plin. XXXVI, 4, 3: *par haesitatio est in templo Apollinis So-*

siani, Nioben cum liberis morientem Scopas an Praxiteles fecerit. Vgl. Welcker Rhein. Mus. IV. 251 ff.

(115) Cockerell's, von Bartholdy angeregte, Herstellung datirt aus dem Jahr 1816. Vergl. Gall. d. Fir. St. II. tav. 76. Schlegel Bibl. universelle 1816. Littér. III. p. 109 ff.

(116) Welcker Zeitschr. S. 205 f. Vergl. Rhein. Mus. IV. 235. 270 ff. Thiersch Kunstepochen S. 368 ff.

(117) Zur Familie der Niobe noch gehörig glaubt Wagner (a. a. O.) auch das Pferd (I. no. 54), die Ringer (II. no. 55) und eine Wärterin (VI. no. 56), wie sie in einem Niobidenrelief und einer kapitolinischen Statue sich findet; alle diese Figuren schliefsen wir mit Welcker (Rhein. Mus. IV. 269) aus. Eher noch hätte man einen Amphion (Wagner no. 56. VII.) zum Gegenstück des Pädagogen voraussetzen können.

(118) Gall. di Firenze St. II, 74 (als Niobide, nach Thorwaldsen). Vgl. Wagner Kunstbl. no. 56. Welcker Rhein. Mus. IV. 262.

(119) Wagner Kunstblatt no. 54. Welcker IV, 264.

(120) Borghesische und Kapitolinische Statuen: Millin Gall. 47, 196.

(121) Mus. Pio-Clem. IV, 17 (Millin Gall. 141, 516.).

(122) Tochter der Niobe: Berlins Bildw. I. Statuen no. 123. Wird als Tafel XIX. in meiner Archäologischen Zeitung erscheinen.

(123) Nämlich, aufser den unbezweifelten sechs Söhnen *bcdlng* und vier Töchtern *fgik* der Niobe, der für Narcissus gehaltene Sohn (Anm. 130) und die für Melpomene, Erato und Psyche erkannten Töchter (Anm. 75. 76. Gall. di Fir. I, 5. 7. 8.)

(124) C. Sosius: Dio Cass. 49, 22. 50, 2 (a. u. 722). Ein Sosianischer Apoll von Cedernholz kam aus Seleucia nach Rom (Plin. XIII, 5, 11). Vergl. Wagner no. 62. Welcker Rh. Mus. IV. 251.

(125) Steuart Monuments existing in Lydia und Phrygia, pl. 1. Vergl. Bull. d. Inst. 1843. p. 64. Allgem. Zeitung 1843. no. 73.

(126) Skopas in Asien: am Mausoleum und zu Ephesus. Plin. XXXVI, 4, 21.

(127) Braun's Vermuthung: Bull. d. Inst. 1843. p. 91. Wie auch Wagner Söhne und Töchter auf zwei Seiten Eines Giebels gesondert wollte. Vgl. Welcker Rh. M. IV, 306.

(128) Epigramme: Anth. Palat. II, 664. Vergl. Auson. Epit. Her. 28. Welcker Zeitschr. S. 590. Feuerbach S. 252.

(129) Praxiteles: Sauroktonos, Satyrn, Aphrodite u. s. w. Vgl. Wagner a. a. O. no. 62. Nur die Aehnlichkeit des Kopfes einer Niobetochter mit dem Charakter praxitelischer Venusköpfe (Visconti Pio-Clem. I, 11) ist dagegen in Anschlag gebracht.

(130) Für Skopas stimmen Winckelmann, Schlegel, Welcker und Andere. Vgl. Wagner Kunstbl. no. 62. Müller Handb. §. 125. 126.

[illegible]

Mon. Inter. iii. p. 108 ff.

(116) Welcker Zeitschr. S. [illegible] Welck. [illegible] [illegible] Kunstgeschichte S. 385 ff.

(117) Zu Laocoon der Niobe [illegible] zumal Lucanus [illegible] [illegible] 17 [illegible] no. 34, die Wagner'sche no. 47 und eine Wiener [illegible] [illegible] wie sie in einem [illegible] und einer kapitolinischen Statue sich findet: alle diese Figuren schließen somit Welcker (Rhein. Mus. IV [illegible]) aus. Eher noch hätte man einen Apollon (Wagner no. 50. [illegible]) zum Gegenstück des Pädagogen voraussetzen können.

(118) [illegible] di Firenze St. II, 74 [illegible] nach Thorwaldsen's Wagner Kunstbl. no. 53. Welcker Rhein. Mus. IV, 297.

(119) Wagner Kunstblatt no. 54. Welck. IV, [illegible]

(120) Borghesische und kapitolinische Statuen: [illegible]

(121) Mus. Pio-Clem. IV, 17 (Millin G. M. 141, [illegible]).

(122) Tochter der Niobe: Berliner Bildw. u. Statuen no. 123. [illegible] [illegible] VII. in meiner Archäologischen Zeitung erschienen.

(123) Nämlich, außer den unerwähnten sechs Söhnen [illegible] von Tochtern [illegible] der Niobe, [illegible] Narcissus gehalten. Sohn (Ann. [illegible] und [illegible] für Hippomene, Eros und Psyche erkannten [illegible] [illegible] Gal. di Fir. I, 3. 7. 8.)

(124) C. Sosius: Dio Cass. [illegible] 22. [illegible] Ein Sosianischer Apoll von Cederholz kam aus Seleucia nach Rom (Plin. XIII, [illegible] 11 [illegible]). Wagner no. [illegible] Welcker Rh. Mus. IV, 251.

(125) Stewart Monumenta [illegible] Lydia und [illegible] [illegible] Bull. d. Inst. 1848. p. 64. Allgem. Zeitung 1848. no. [illegible]

(126) Skopas in Asien: zu [illegible] und [illegible] Plin. XXXVI [illegible]

(127) Braun's Vermuthung: Bull. d. Inst. 1844. p. 41. [illegible] und Wagner [illegible] Tochter auf [illegible] von Tivoli (at [illegible] gesondert worden. [illegible] Welcker Rh. M. IV, 306.

(128) Epigramme: Anth. [illegible] II, 184. [illegible] Welcker [illegible] S. 380. [illegible] S. 252.

(129) [illegible]: Sauroktonos, Satyr, Aphrodite [illegible] Wagner a. a. O. no. 62. Nur die Schönheit des Kopfes [illegible] mit dem Charakter praxitelischer Jünglingsköpfe (Thiersch [illegible] I, 11) ist dagegen in Anschlag gebracht.

(130) Für Skopas stimmen Winckelmann, Schlegel, Welcker und [illegible]

[illegible]







Lith. Anst. v. A. Bordon in Berlin

Zur Vorlesung des Prof. Gerhard im Kögl. Museum, d. [illegible] März [illegible]

3.

R. Jenne lith.

Lith. Anst. v. A. Bauden in Berlin

III.





3. 3.



7

R. Jacno lith. Lith. Anst. v. A. Bordon in Berlin.





